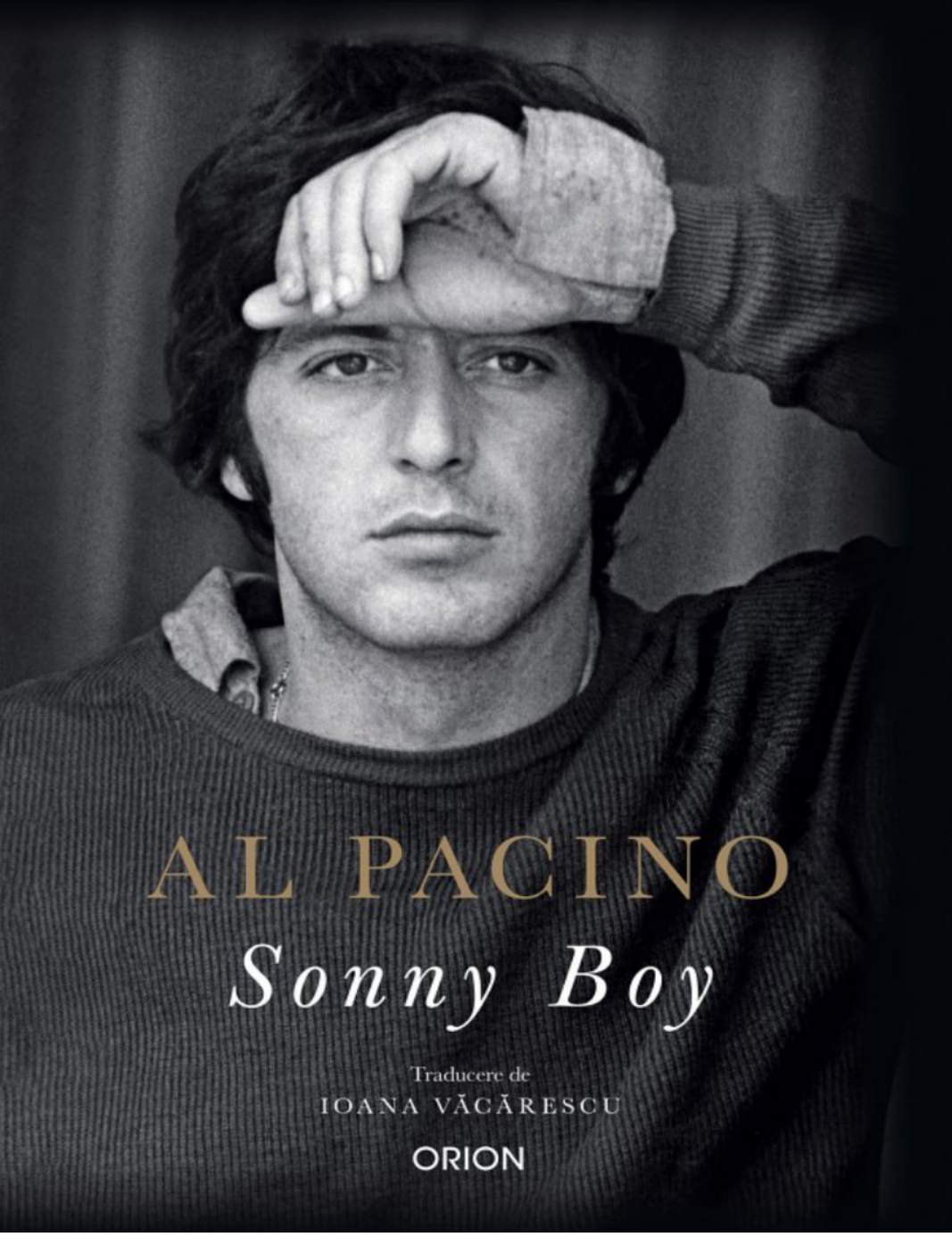
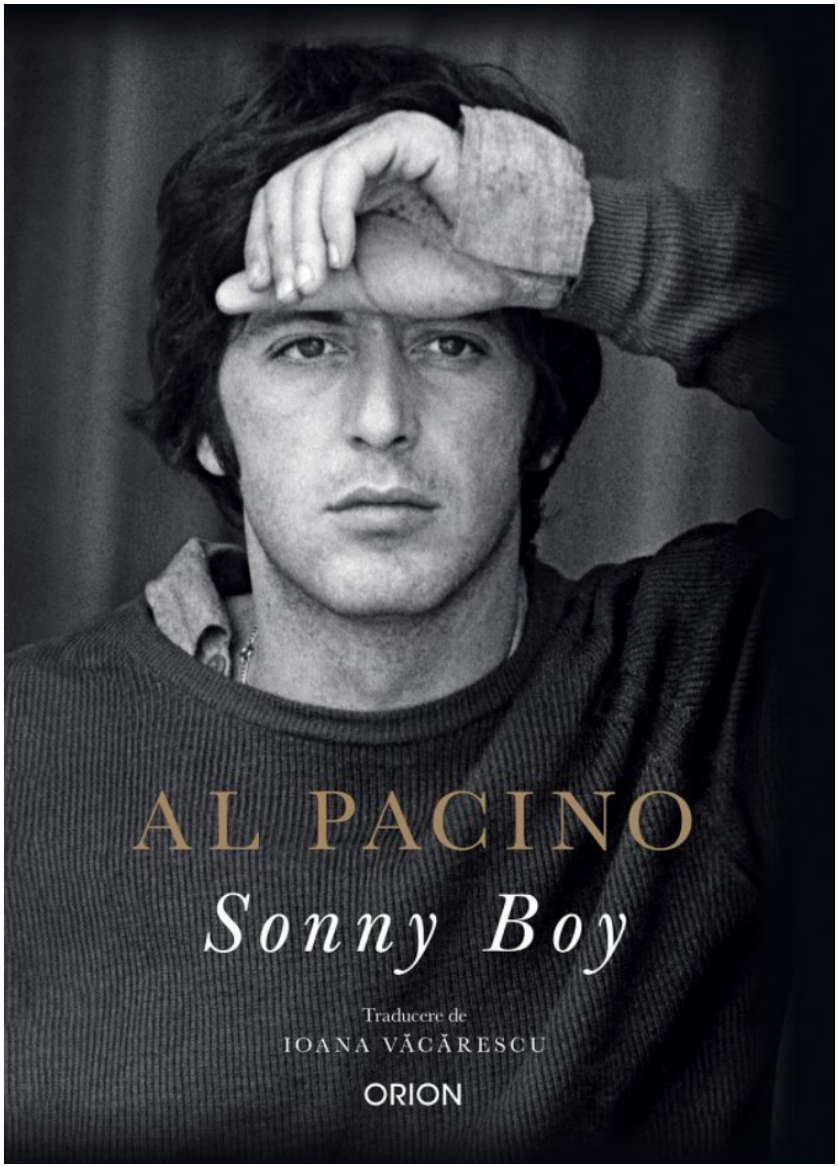

AL PACINO
Sonny Boy
Traducere de
IOANA VĂCĂRESCU
ORION


AL PACINO
Sonny Boy
Traducere de
IOANA VĂCĂRESCU
ORION

ORION

Actorul și regizorul Al Pacino este o figură unică, emblematică în cinematografia americană. A crescut în South Bronx, New York City, a urmat cursurile la High School of Performing Arts și a studiat actoria la Herbert Berghof Studio cu Charles F. Laughton și la Actors Studio cu mentorul său Lee Strasberg.

A fost nominalizat de nouă ori la premiile Oscar, pentru filme precum Nașul, După-amiază de câine, Serpico, Nașul II și Irlandezul: Asasinul mafiei, și în 1992 a câștigat Oscarul pentru cel mai bun actor pentru filmul Parfum de femeie. A fost nominalizat la nouăsprezece premii Globul de Aur și a câștigat patru; la trei premii Tony și a câștigat două; și la trei premii Emmy și a câștigat două. De asemenea, a câștigat un prestigios premiu Obie. Pacino este laureat al Kennedy Center Honoree și a primit premiul American Film Institute Life Achievement Award, National Medal of Arts din partea președintelui Barack Obama și premiul Cecil B. DeMille al Globului de Aur pentru întreaga carieră.

AL PACINO

Sonny Boy

Traducere din limba engleză și note de
Ioana Văcărescu

ORION

Editor coordonator: Irina CERCHIA
Fotografie de copertă: Warner Brothers/ Album/ Alamy Stock Photo
Prelucrare copertă: Adnan VASILE
Prepress: Alexandru CSUKOR
Tehnoredactare: Antonela IVAN
Redactare: Irina CERCHIA
Corectură: Andreea SPĂTARU

Al Pacino
SONNY BOY: A MEMOIR

Copyright © 2024 by Al Pacino
All rights reserved.
This edition published by arrangement with Penguin Press, an imprint of Penguin Publishing Group,
a division of Penguin Random House LLC.

Creditele fotografice apar la final

Copyright © Nemira, 2024, pentru prezenta ediție în limba română
ORION este un imprint al Editurii **NEMIRA**

Orice reproducere, totală sau parțială,
a acestei lucrări și închirierea acestei cărți
fără acordul scris al editorului sunt strict interzise
și se pedepsesc conform Legii dreptului de autor.

ISBN 978-606-43-1992-0

Lui Charlie, bunicului meu și mamei mele

1

UN FIR DE IARBĂ

Am început să joc de mic. Mama obișnuia să mă ducă la cinema când aveam doar trei sau patru ani. În timpul zilei lucra la fabrică sau avea tot felul de slujbe mărunte, iar când ajungea acasă mă avea doar pe mine. Așa că mergeam împreună să vedem filme. Nu știa că astfel îmi oferă un viitor. Mi-a plăcut din prima clipă să urmăresc actorii pe ecran. Cum acasă nu aveam cu cine să mă joc și încă nu ne luaserăm televizor, aveam tot timpul din lume să mă gândesc la ultimul film văzut la cinema. Reluam în gând personajele și le aduceam la viață, unul câte unul, în apartamentul nostru. Am învățat de la o vârstă fragedă să mă împrietenesc cu propria imaginație. Uneori, să fii împăcat cu singurătatea ta este o binecuvântare greu de dus, mai ales pentru cei din jurul tău.

La cinema, mama se putea ascunde în întuneric, acolo nu trebuia să-l împartă cu nimeni pe Sonny Boy al ei. Așa-mi spunea, ea a fost cea care mi-a dat porecla asta, înainte să înceapă și ceilalți să-mi zică Sonny. Tot dintr-un film se inspirase, când îl auzise pe Al Jolson cântând o melodie care a ajuns faimoasă. Suna cam așa:

Climb up on my knee, Sonny Boy
Though you're only three, Sonny Boy
You've no way of knowing
There's no way of showing
What you mean to me, Sonny Boy.[1]

I-a rămas cântecul ăsta în minte vreo zece ani, iar când m-am născut, în 1940, încă îl știa atât de bine, încât mi-l fredona și mie. Am fost primul copil al părinților mei, primul nepot al bunicilor. Toată lumea făcea mare caz de mine.

Când m-am născut eu, tata avea doar optsprezece ani, iar mama era cu numai câțiva ani mai mare decât el. Erau niște părinți tineri, chiar și pentru perioada respectivă. Cred că nu împlinisem nici doi ani când s-au despărțit. Eu și mama ne-am petrecut primii câțiva ani mutându-ne întruna, fără pic de stabilitate sau de siguranță. Am locuit cu chirie prin câte o cameră mobilată din Harlem, apoi ne-am mutat în apartamentul părinților ei, în South Bronx. Tata nu ne-a ajutat cu banii aproape deloc. În cele din urmă, o instanță de judecată a decis că avem dreptul la cinci dolari pe lună, bani din care de-abia reușeam să trăim, locuind cu părinții ei.

Mult mai târziu, când aveam paisprezece ani, mama l-a dat iarăși în judecată pe tata, cerându-i mai mulți bani, iar el a susținut că n-are de unde să ne dea mai mult de atât, așa că n-am primit nimic. Mi s-a părut atunci că judecătorul a fost foarte nedrept cu mama. Abia după câteva decenii și-au dat seama și instanțele de judecată care sunt nevoile și cheltuielile unei mame singure.

Ca să ajung la cea mai veche amintire pe care o am cu ambii părinți, trebuie să mă întorc în timp, pe când aveam vreo trei sau patru ani. Sunt la film cu mama, în cinematograful Dover, la balcon. E o melodramă pentru adulți, iar mama e complet fascinată. Sunt conștient că mă uit la un film pentru oameni mari și e chiar palpitant – să fiu copil, alături de mama, și să împărtășesc un moment ca ăsta cu ea. Dar nu prea reușesc să urmăresc acțiunea, nu mă pot concentra. Mă uit în jos de la balcon, la rândurile de scaune de sub noi. Văd un bărbat care se plimbă de colo-colo, caută ceva. E îmbrăcat cu uniforma Poliției Militare, din care a făcut parte și tata în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial.

Probabil mi s-a părut cunoscut, căci am strigat instinctiv: „Ta-ta!“ Mama a încercat să mă potolească. Nu înțelegeam de ce. Cum putea să-mi spună să tac? Am mai strigat o dată după el. „Ta-ta!“ Mama îmi tot șoptea: „Șșștt, taci din gură!“, fiindcă pe ea o căuta. Se certau și nu voia ca el s-o găsească, dar acum fusese deconspirată.

Când s-a terminat filmul, țin minte că am pornit pe strada întunecată, noaptea, alături de mama și de tata, cinematograful Dover rămânând tot mai departe în spatele nostru. Mă țineau fiecare de câte o mână, mergeam între ei. Cu coada ochiului drept vedeam, prins la șoldul lui tata, tocul din care se ițea un pistol uriaș, cu mânerul alb-perlat. Mulți ani mai târziu, când am jucat rolul unui polițist în filmul Obsesia, personajul meu avea un pistol cu mânerul exact așa. Cu toate că eram copil, înțelegeam: era puternic. Era periculos. După aceea, tata a dispărut. A plecat la război și apoi s-a întors, dar nu la noi.

Mai târziu, când am jucat în primul meu spectacol pe Broadway, au venit să mă vadă pe scenă rudele din partea lui tata. Eram un actor tânăr, de avangardă, care stătea mult prin Greenwich Village și care își croise singur drumul spre Broadway. După spectacol, două mătuși și vreo doi nepoți mi-au făcut o surpriză, au venit să mă vadă în culise. M-au pupat de m-au albit, m-au îmbrățișat toți și m-au felicitat. Erau din familia Pacino și, cu toate că-i cunoșteam, fiindcă mergeam din când în când pe la bunica din partea lui tata, m-am simțit destul de stânjenit.

Dar tot făcând noi conversație, a venit vorba despre un lucru care m-a zguduit. Au pomenit ceva despre „perioada în care ai stat la noi“. Așa că i-am întrebat:

— Cum adică în care am stat la voi?

— Când locuiai cu noi, nu mai ții minte? Ah, da, Sonny Boy, când erai mic de tot, cred că nici un an și jumătate n-aveai, stăteai cu bunica și bunicul – părinții lui taică-tău.

— Și cât am stat cu ei?

Cam opt luni, mi-au explicat. Aproape un an.

Și, dintr-odată, totul a început să se lege în capul meu. Am fost luat de lângă mama în cele opt luni în care a fost tata plecat la război. Dar n-am fost trimis la vreun orfelinat sau centru de plasament; din fericire, i-am fost încredințat unei rude – mama lui tata, bunica mea, o femeie bună, pâinea lui Dumnezeu. De-a lungul vieții mele pe planeta asta, am avut mai mulți colaci de salvare, iar ea cred că a fost primul.

Vestea m-a dat peste cap. Am început să văd limpede lucrurile inexplicabile pe care le făcusem până atunci, până la douăzeci și opt de ani – viața mea dezorganizată, deciziile pe care le luasem și felul în care gestionam problemele. A fost o adevărată revelație să aflu că fusesem luat din căminul meu, chiar și temporar, când aveam șaisprezece luni. Eram complet dependent de mama, nu știam nimic și pe nimeni altcineva în afară de ea, apoi am fost smuls și aruncat într-o cu totul altă viață – e o ruptură teribilă. La puțin timp după aceea am început să merg la terapie. Aveam, fără îndoială, destule probleme pe care trebuia să le deslușesc.

Pe mama tatălui meu o chema Josephine și a fost un om extraordinar, cum nu s-a mai văzut. Era o zeiță. Avea chip de înger. Era genul de femeie care, pe vremuri, mergea pe Insula Ellis și aștepta nou-sosiții, italieni sau oameni care nu știau engleză, ca să-i ajute. S-a implicat și a luptat atât de mult pentru mine, încât după divorțul alor mei ea a primit dreptul de a mă vizita. Soțul ei, bunicul și tizul meu, Alfred Pacino, a venit din Italia în New York la începutul anilor 1900. Căsătoria lor a fost aranjată, iar bunicul lucra ca zugrav. Era bețiv, iar băutura îl făcea irascibil și imprevizibil.

Nu-mi amintesc perioada pe care am petrecut-o în casa lor, departe de mama. Îmi imaginez că mama s-a simțit, probabil, vinovată. Sigur s-a simțit vinovată. E drept că n-am fost despărțit de ea prea mult timp, dar la vârsta aceea fragedă opt luni înseamnă mult.

Când fiul meu, Anton, era micuț – nici doi ani –, țin minte că eram la un moment dat pe stradă, la intersecția dintre Seventy-Ninth Street și Broadway, iar mama lui nu era cu noi. Anton părea complet pierdut. Mi-am spus atunci: Probabil e așa fiindcă nu știe unde e mama lui. O căuta, pur și simplu, se uita pe după oamenii care treceau pe stradă, încerca s-o găsească. Era doar un pic mai mare decât eram eu în perioada în care am stat cu bunicii din partea tatălui. Nu mi-am mai văzut niciodată fiul așa debusolat: nici înainte, nici de atunci încoace. L-am luat în brațe și i-am spus:

— Imediat vine mami, stai liniștit.

Asta avea nevoie să audă.

Părinții mamei mele stăteau cu chirie într-un bloc de șase etaje din South

Bronx, pe Bryant Avenue, într-un apartament de la ultimul etaj, unde erau chiriile mai ieftine. Era ca un stup, într-o permanentă agitație și activitate, cu toate că avea doar trei camere, toate folosite ca dormitoare. Erau niște încăperi mici, însă eu nu le vedeam așa. Uneori, eram șase sau șapte oameni care locuiam acolo. Trăiam pe rând, în ture. Niciunul nu avea camera lui, iar eu am dormit de multe ori în patul bunicilor, între ei. Alte dăți, când dormeam pe un soi de canapea extensibilă din camera care ar fi trebuit să fie sufragerie, niciodată nu știam cine avea să se întindă lângă mine – o rudă mai îndepărtată care se afla în trecere prin oraș sau poate fratele mamei, întors din război. Luptase pe frontul din Pacific și, asemenea atâtor bărbați care au fost la război, nu putea să vorbească despre tot ceea ce trăise acolo. Lua bețe de chibrit și și le îndesa în urechi, încercând să înăbușe exploziile pe care le auzea necontenit.

Pe tatăl mamei îl chema Vincenzo Giovanni Gerardi și s-a născut într-un vechi oraș sicilian care se numea – aveam să aflu mai târziu – Corleone. La patru ani, a sosit în America, posibil în mod ilegal, și a devenit James Gerard. Își pierduse deja mama; tatăl lui, sever ca un dictator, s-a recăsătorit și s-a mutat cu copiii și cu noua soție în Harlem. Bunicul a avut o copilărie grea, o viață desprinsă parcă dintr-un roman al lui Dickens, dar mie mi-a fost ca un tată – singura prezență paternă din viața mea.

Când aveam șase ani, m-am întors acasă după prima zi de școală și l-am găsit pe bunicul meu în baie, bărbierindu-se. Era în fața oglinzii, într-un tricou alb de corp, cu bretelele lăsate într-o parte. M-am oprit în pragul ușii de la baie. Voiam să-i povestesc ceva.

— Bunicu', un copil de la școală a făcut ceva foarte urât. Iar eu i-am zis doamnei, și ea l-a pedepsit.

Fără să se întrerupă o clipă, a continuat să se radă cu mișcări sigure și mi-a spus doar:

— Deci ești turnător, ai?

Era o observație degajată, ca și cum ar fi zis: „Aha, îți place să cânți la pian. Nu știam". Însă cuvintele lui m-au lovit în plex. Am simțit că mă scurg pe tocul ușii de la baie. Eram cumplit de mâhnit. Mi se tăiase răsuflarea. Asta a fost tot ce a zis. De atunci n-am mai turnat pe nimeni niciodată. Deși acum, scriind rândurile astea, mă torn chiar pe mine.

Soția lui, Kate, era bunica mea. Avea părul blond și ochii albaștri, ca Mae West, o raritate în rândul italienilor, și asta o făcea diferită de restul rudelor. E posibil ca în familia ei să fi existat ceva sânge nemțesc. Când aveam vreo doi ani, mă așeza la masa din bucătărie și-mi dădea să mănânc cu linguriță, în timp ce-mi spunea tot felul de povești sofisticate inventate de ea, în care eu eram personajul principal. Probabil că obiceiul ăsta chiar a avut impact asupra mea. Când am mai

crescut, o găseam în bucătărie, gătind, ea decojea cartofii, iar eu îi mâncam cruzi. Nu aveau cine știe ce valoare nutrițională, dar îmi plăcea la nebunie gustul. Uneori îmi dădea crănțănele pentru cățel și le mâncam și pe alea.

Bunica mea era faimoasă pentru cum gătea. Făcea mâncare italienească, firește, dar nu locuiam într-un cartier italienesc. De fapt, chiar eram singurii italieni din zonă. Am impresia că mai era doar unul, vizavi de noi, un tip pe care-l chema Dominic, un puști vesel, cu buză de iepure. Când mă pregăteam să ies pe ușă, bunica îmi tăia calea, cu o cârpă umedă în mână de care părea că nu se desparte niciodată, și-mi zicea:

— Șterge-te de sos pe față. O să zică lumea că ești italian!

Exista un fel de stigmat vizavi de italieni, odată ce am început să venim în America, iar când a izbucnit Al Doilea Război Mondial a fost și mai rău. America luptase vreme de patru ani împotriva Italiei și, cu toate că mulți americani de origine italiană merseseră peste ocean ca să lupte cu propriii frați și să-l dea jos pe Mussolini, alții fuseseră declarați străini inamici și închiși în lagăre de relocare. Când s-au întors din război, extrem de mulți americani de origine italiană s-au căsătorit cu oameni de alte etnii.

Celelalte familii din blocul nostru erau de peste tot din Europa de Est și din alte părți ale lumii. Era un adevărat Turn Babel de dialecte. Auzeai acolo toate limbile. Pe micul nostru teritoriu dintre Longfellow Avenue și Bryant Avenue, de la 171st Street până la 174th Street, era un amestec de naționalități și etnii. Vara, când urcam pe acoperiș ca să ne răcorim, fiindcă nu exista aer condiționat, auzeai zumzetul diferitelor limbi vorbite cu tot felul de accente. Trăiam niște vremuri excepționale: se mutaseră mulți oameni săraci din tot felul de ghetouri și Bronxul începea să se ridice. Cu cât înaintai mai mult spre nord, cu atât erau mai înstărite familiile care locuiau acolo. Noi nu eram înstăriți. Doar ne descurcam. Bunicul meu era tencuitor și mergea la muncă în fiecare zi. Pe vremea aceea, tencuitorii erau la mare căutare. El era bun, avea experiență și era apreciat. A construit un zid pe aleea dintre clădiri, la cererea proprietarului nostru, care a fost atât de încântat de zidul ăsta, încât ne-a menținut chiria la doar 38,80 de dolari pe lună cât timp am locuit acolo.

Până n-am crescut puțin, n-am avut voie să ies singur din bloc – noi locuiam în partea din spate, cartierul era destul de periculos. Eram singur la părinți. Nu aveam televizor și nici cine știe ce alte surse de distracție, în afara câtorva discuri cu Al Jolson pe care le ascultam jucându-mă de-a mima, spre deliciul familiei, când aveam vreo trei sau patru ani. Singurii mei tovarăși, pe lângă bunici, mama și o cățeluță pe nume Trixie, erau personajele din filmele la care mergeam cu mama și pe care le aduceam apoi la viață. Cred c-am fost singurul copil de cinci ani care a mers la filmul Un weekend pierdut. M-a fermecat rolul făcut de Ray

Milland – un alcoolic autodistructiv –, rol cu care a și câștigat un Oscar. Când se chinuie să se lase de băutură și suferă de delirium tremens, are halucinații, îi apare în fața ochilor un liliac care, pornind în zbor dintr-un colț al salonului de spital, atacă un șoarece care urcă pe perete. Milland reușea să te convingă că era cu adevărat prizonierul spaimei cumplite produse de această halucinație. Nu puteam să-mi scot din cap scena în care era treaz și căuta disperat, ca un nebun, băutura pe care uitase unde o ascunsese când era beat. Încercam să joc și eu scena aceea, prefăcându-mă că răscolesc un apartament invizibil, cotrobăind prin dulapuri, setare și coșuri de rufe nevăzute. Așa de bine ajunsese să-mi iasă mica scenetă, încât rudele mele mă rugau din când în când s-o mai joc. Râdeau cu toții în hohote. Presupun că era amuzant să vadă un puști de cinci ani prefăcându-se că scormonește printr-o bucătărie imaginară, cu o fervoare teribilă, pe viață și pe moarte. Cred că exista în mine o energie pe care începeam deja să-mi dau seama că pot s-o folosesc în favoarea mea. Aveam doar cinci ani și totuși mă întrebam: De ce râd toți? Omul ăsta se zbate să trăiască.

Maică-mea era sensibilă la asemenea lucruri. Probabil de aceea o și atrăgeau filmele de genul ăsta. Era o femeie nespus de frumoasă, însă era fragilă, avea schimbări bruște de stare. Mergea din când în când la psihiatru, când avea bunicul meu bani să plătească ședințele. Până pe la șase ani, n-am știut că mama avea probleme. Într-o zi, mă pregăteam să ies la joacă pe stradă – stăteam pe un scaun din bucătărie în timp ce mama îmi lega șireturile de la pantofi și îmi punea un pulover care să-mi țină de cald. Am observat că plângea și mă gândeam oare ce se întâmplase, dar nu știam cum s-o întreb. Mă pupa întruna, peste tot, și chiar înainte să ies din casă m-a îmbrățișat strâns. Era ceva neobișnuit, dar ardeam de nerăbdare să cobor și să mă întâlnesc cu ceilalți copii, așa că nu m-am mai gândit la asta.

Eram afară de vreo oră când am văzut agitație mare pe stradă. Oameni fugeau spre blocul bunicilor mei. Cineva mi-a zis:

— Cred c-a pățit ceva maică-ta.

Nu l-am crezut. Mi-am spus: Cum poate să zică așa ceva? Mama? Nu-i adevărat! Am luat-o și eu la fugă. În fața clădirii se afla o ambulanță și acolo, trecând printre ușile de la intrarea principală, purtată pe o targă, era mama. Încercase să se sinucidă.

Nu mi-a fost explicat lucrul ăsta; a trebuit să pun singur cap la cap cele întâmplate. Știam că pe urmă a fost trimisă la Bellevue[2] pentru recuperare, unde erau ținuți o vreme oamenii care aveau astfel de tentative. E o perioadă din care nu mai țin minte mare lucru – nu-mi amintesc decât că stăteam la masă în bucătăria bunicilor, iar oamenii mari discutau despre ce era de făcut. Nu pricepeam mare lucru, dar mă prefăceam că sunt și eu om mare. Mulți ani mai

târziu, am făcut filmul După-amiază de câine, și unul dintre cadrele de la final, când personajul lui John Cazale este luat pe targă, mort deja, m-a dus cu gândul la clipa în care am văzut-o pe mama purtată spre ambulanță și luată la spital. Dar nu cred că și-a dorit cu adevărat să moară atunci, nu încă. S-a întors acasă teafără, iar eu am ieșit iar să mă joc pe străzi.

În copilărie, relațiile cu prietenii de pe stradă au fost cele care m-au susținut moral și care mi-au oferit speranță. Eu și cei mai buni prieteni ai mei, Cliffy, Bruce și Petey, eram o gașcă în adevăratul sens al cuvântului. Fiecare zi era o nouă aventură. Băteam la pas cartierul, căutând o pradă, înfometați să trăim. Privind acum înapoi, îmi dau seama că e posibil ca eu să fi primit mai multă iubire din partea familiei decât primeau ei trei. E posibil ca asta să fi contat enorm. Eu am scăpat cu viață, ei nu.

Chiar și azi, una dintre amintirile mele cele mai dragi este când am coborât scările și am ieșit pe stradă, în fața blocului, într-o dimineață de primăvară, sâmbăta. Cred că n-aveam mai mult de zece ani. Strada era pustie, era o zi însorită. Țin minte că am privit de-a lungul străzii și l-am văzut pe Bruce la vreo cincizeci de metri de mine. Am simțit o bucurie mare, pe care n-am s-o uit niciodată. Cerul era senin, aerul era răcoros, iar în jurul meu totul era neclintit. Domnea liniștea. Bruce s-a întors spre mine și a zâmbit, i-am zâmbit și eu, fiindcă știam amândoi că trăim. Ziua aia avea să ne ofere multe. Avea să se întâmple ceva.

La fiecare câteva străzi erau loturi libere, unde fuseseră făcute grădini ale victoriei în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial[3]. După ce Eleanor Roosevelt a amenajat o grădină a victoriei la Casa Albă, au început să apară peste tot, chiar și în South Bronx. Dar până să ajungem noi la ele, după război, au fost distruse sau lăsate în paragină – florile plecaseră de mult la Ceruri. Pe laturile acestor loturi erau trotuare. Din când în când, dacă te uitai de-a lungul trotuarului, vedeai câte un fir de iarbă crescând din ciment. Odată, amicul meu Lee Strasberg a spus că ăsta e adevăratul talent: un fir de iarbă care crește dintr-o lespede de ciment.

Grădinile victoriei pline de gunoi au devenit locurile noastre de întâlnire și de joacă. Se transformau într-un teren de baseball destul de bun, dacă strângeai gunoiul în mormane, ca să-ți construiești bazele.

Se întâmpla des să joc baseball într-unul dintre loturile alea, iar pe la ora cinci să-l văd pe bunicul de la depărtare – trecea pe acolo când se întorcea de la serviciu. Indiferent unde eram pe teren, o zbugheam spre el ca să-i ies în cale pe trotuar chiar înainte să ajungă în dreptul nostru și să-l ușurez de suficienți mărunței cât să-mi iau o înghețată.

Mă privea lung, băga mâna în buzunar atât de adânc, încât părea c-o să ajungă la capătul cracului, și în cele din urmă o scotea cu un cadou pentru mine: o monedă strălucitoare de cinci cenți. Îi ziceam repede: „Mulțam, bunicu'!“, și o zbugheam iar.

Dacă îl vedeam trecând atunci când era rândul meu în atac, strigam ca să-i atrag atenția, sperând c-o să mă vadă lovind mingea și ajungând la bază. Se oprea și urmărea jocul un minut-două, iar de fiecare dată când se uita eu nu nimeream. De absolut fiecare dată. Când ajungeam acasă, îi povesteam că, după plecarea lui, nimerisem mingea de trei ori la rând, iar el încuviința din cap și surâdea.

Am trecut pe lângă moarte de o mie de ori în cartierul acela. Ca o pisică înzestrată cu mult mai mult de nouă vieți. Am trecut prin atâtea accidente și buclucuri, că le-am și pierdut șirul, așa c-o să aleg doar câteva dintre cele memorabile, cu însemnătate. Într-o zi de iarnă, patinam pe gheața de pe râul Bronx. Nu aveam patine, doar niște tenișii, și făceam piruete, mă dădeam mare în fața prietenului meu, Jesus Diaz, care stătea la mal. Într-o clipă râdeam încântat și el mă încuraja, ca imediat apoi să se crape pojghița și să cad în apa rece ca gheața. De câte ori încercam să mă târăsc afară, gheața se crăpa din nou și cădeam iar în apa cumplit de rece. Cred că m-aș fi înecat atunci, pe loc, dacă n-ar fi fost Jesus Diaz. A găsit un băț mare, de două ori cât el de lung, s-a întins cât a putut de pe mal și cu bățul ăla m-a tras din apă. Eram ud leoarcă și dârdâiam de frig, așa că m-a luat la el acasă – stăteau într-un apartament în blocul unde era administrator tatăl lui. M-a îmbrăcat cu hainele lui.

Cam pe la aceeași vârstă am trăit una dintre cele mai stânjenitoare experiențe din viața mea. Și acum mi-e jenă s-o povestesc, dar, până la urmă, de ce nu?! De-asta scriu cartea asta. Nu cred c-aveam mai mult de zece ani și mergeam pe un gard îngust, din fier, prefăcându-mă că fac un număr de mers pe sârmă. Plouase toată dimineața, așa că, evident, am alunecat și am căzut, iar tija de fier m-a lovit chiar între picioare. Mă durea atât de rău, încât de-abia mergeam. M-a văzut un tip mai mare cum gemeam pe stradă, m-a luat pe sus și m-a dus la mătușa Marie. Era sora mai mică a mamei și stătea la etajul trei în același bloc cu bunicii. Bunul Samaritean m-a trântit pe un pat și mi-a zis:

— Ai grijă, frate.

Pe vremea aceea, doctorii făceau vizite la domiciliu chiar și când cabinetul lor era la doar câteva case distanță. În timp ce ai mei așteptau să vină dr. Tanenbaum, eu zăceam pe pat, cu pantalonii trași în jos până la glezne, iar cele trei femei din viața mea – mama, mătușa și bunica – îmi tot zgândăreau și apăsau speriate penisul. Mi-am zis: Doamne, te rog, ia-mă acum, căci le auzeam șușotind în timp ce mă inspectau de zor. Au supraviețuit și penisul, și trauma. Și-n ziua de azi mă bântuie amintirea acelor momente.

În cartierul nostru din South Bronx, exista o varietate de personaje excentrice, iar cele mai multe dintre ele erau inofensive. Vedeam mereu un tip care părea să aibă vreo treizeci și opt-patruzeci de ani – avea un păr negru-roșcat și umbla îmbrăcat la costum și cămașă, purtând o cravată ponosită, un pic desfăcută la gât. Arăta de parcă ar fi mers la biserică pentru slujba de duminică și cineva ar fi vărsat niște cenușă pe el. Bântuia singur pe străzi, tăcut, foarte rar vorbea; când o făcea, spunea un singur lucru: „Nu tu omori timpul, timpul te omoară pe tine“[4]. Atât. Dacă ne-ar fi zis într-o bună zi: „Ce faceți, băieți?“, am fi rămas înmărmuriți. Sigur, ne trezea ceva bănuieli, cu toții îl priveam cu oarecare suspiciune. Eram ca o haită de animale sălbatice și știam că el nu face parte din specia noastră. Instinctul ne spunea că e altceva, așa că nu puneam nicio întrebare. Îl acceptam, pur și simplu. Pe vremea aceea, exista mai multă intimitate decât în ziua de azi, exista o anume bunăcuviință, oamenii își acordau suficient spațiu unii altora. Poate că toate astea încă există în orașele mai mici – e un lucru pe care l-am purtat cu mine toată viața.

Însă întunericul poate pândi după un colț de bloc. Odată, când aveam vreo opt sau nouă ani, eram singur pe Bryant Avenue, băteam mingea de peretele blocului. Un puști pe care îl știam, să-i zicem Steve, se întorcea de la depoul de autobuze de lângă stația trenului El, unde ne jucam adesea prin autobuzele goale, colecționând bilete colorate și prefăcându-ne că sunt bani. Steve avea o privire ciudată, inexpresivă, ca și când ar fi fost împietrit de uimire. I-am zis:

— Salut, Steve, ce-ai pățit?

S-a uitat parcă prin mine și a spus:

— S-a pișat unu' în gura mea.

— De ce să se pișe în gura ta?

— Nu știu.

— Dar s-a pișat în gura ta.

— Da, la depou.

Steve n-a înțeles ce s-a întâmplat și, fiind copil, nici eu n-am înțeles. Nu știam ce înseamnă, nu aveam experiență de viață. Abia mai târziu aveam să înțeleg, de fapt, ce i se întâmplase. Era genul de lucru care s-ar fi putut petrece oriunde, pe orice stradă din orice oraș, și acum se petrecuse aici. Am reușit să-mi scot întâmplarea asta din minte. Sunt situații prin care trecem în copilărie și pe care, cu toate că ne frapează, nu le putem înțelege sau nu ni le putem aminti suficient de clar decât dacă intrăm într-o stare de hipnoză. Dar le asimilăm, chiar și așa. Am știut pe loc că se întâmplase ceva foarte grav și că Steve părea rănit, neputincios.

Ce știam cu certitudine era că, alături de prieteni ca Bruce, Cliffy și Petey, nu

mă simțeam niciodată neputincios. Când ne-am făcut un pic mai mari, pe la unsprezece sau doisprezece ani, ne-am împărțit pe găști și am explorat cartierul, aventurându-ne dincolo de capătul străzii noastre, în căutarea unor noi orizonturi. Ajungeai undeva și o gașcă de-acolo te bătea măr. Mergeai în altă parte, te ataca altă gașcă. Nu dura mult până îți dădeai seama care sunt granițele teritoriului tău și nu le mai depășeai, pe cât posibil.

Ne distram făcând orice prostie ne trecea prin cap. Petreceam ore în șir întinși pe burtă, pescuind printre gratiile capacelor de canal de la capătul străzii, în speranța că vom întrezări o sclipire jos, prin mizerie, și că va fi o monedă. Nu era puțin lucru – dacă găseam cincizeci de cenți, eram bogați. Ne urcam pe blocurile în care locuiam și săream de pe un acoperiș pe altul. Sâmbătă-seara, când îi vedeam pe băieții cu doar câțiva ani mai mari decât noi, care începuseră deja să iasă cu fete, conducându-și iubitele la film sau la metrou, ne urcam pe acoperișurile înguste ale vitrinelor magazinelor de la parter și îi bombardam cu gunoaie. Uneori împărțeam câte o căpățână de salată și o aruncam în ei. Un șirag de fasole verde, aruncat de la cinci metri, ustura zdravăn de tot. Vara deschideam hidranții și deveneam eroi în ochii mamelor tinere, care-și lăsau copiii mici să se joace în apă. La mijlocul lui iulie era teribil de cald în South Bronx. Săream în spatele autobuzelor și mergeam așa, săream peste turnichetele de la metrou. Dacă voiam ceva de mâncare, furam. Nu plăteam niciodată pentru nimic.

Joaca noastră preferată era să facem trăsnăi și să fugim de oricine care ne-ar fi putut trage la răspundere. Am încercat să intrăm la Cercetași, dar știam că n-avem bani să ne cumpărăm uniforme sau să mergem vara în tabără. Întrunirile se țineau în școlile publice din cartier, așa că mergeam și noi în sala de sport unde se întâlneau, iar vreun șef de patrulă încerca să ne dea ordine. Ne pufnea întruna râsul și, în cele din urmă, eram dați afară. N-aveam cum să fim vreodată cercetași: nu știam să ne purtăm ca băieții ăia.

Ne plăceau la nebunie jocurile de stradă de pe vremuri, ca „de-a doza“[5], baseball cu un băț și ringolevio. Ca să jucăm ringolevio, ne împărțeam în două echipe și ne fugăream oponenții – încercam să-i prindem cuprinzându-i în brațe și strigând de trei ori: „Ringolevio, un', doi, trei!“ Apoi jucătorul prins era băgat la închisoare, într-un cerc marcat cu cretă. Dar dacă reușeai să pui un picior în închisoarea echipei tale și să strigi: „Liberi toți!“, atunci scăpa toată gașca. Era cel mai frumos sentiment din lume dacă izbuteai cumva să îi eliberezi pe toți. Copiii săreau și de pe clădiri, doar ca să încerce să pună un picior în cercul ăla și să strige: „Liberi toți!“

În cartierul în care am copilărit, eram în permanență fugăriți sau fugăream noi pe cineva. Când vedeam vreun polițist, strigam unii la alții:

— Auzi, ce pute mai rău decât o curcă?

Și pe urmă răcneam toți:

— Un curcan jegos!

Polițiștii căscau, râdeau de noi sau ne fugăreau, în funcție de dispoziția în care îi prindeam. Dar îl cunoșteam cu toții pe cel care avea repartizată strada noastră și care-și făcea rondul pe acolo; se mai plimba cu noi, ne supraveghea, ne îndemna să ne distrăm. Nu știu în ce măsură reușea să prevină infracțiunile din cartier, dar am prins drag de el și cu siguranță îi eram și noi simpatici. Mi s-a părut întotdeauna că avea o slăbiciune pentru mama. Mă întreba mereu de ea și, cu toate că aveam doar unsprezece ani, cam știam de ce.

Din mica mea gașcă, în afară de mine, de Bruce, Petey și Cliffy, mai făceau parte câțiva băieți – Jesus Diaz, Bibby, Johnny Rivera, Smoky, Salty și Kenny Lipper, care într-o bună zi avea să ajungă viceprimar al New Yorkului, în timpul mandatului lui Ed Koch. (Am făcut, mulți ani mai târziu, un film numit City Hall, în care am jucat cu John Cusack, excelent regizat de Harold Becker, având la bază mandatul lui la primărie.)

Din gașca noastră mai făcea parte și un puști pe care îl chema Hymie și care astăzi ar fi descris drept un copil cu nevoi speciale. Era mai mare decât noi și foarte puternic. Celelalte găști nu se prea luau de noi când îl vedeau. Mergeam seara spre casă cu el și cântam amândoi: „I Wonder Who's Kissing Her Now". Era un cântec vechi, din Al Doilea Război Mondial, despre un soldat care se gândește la iubita rămasă acasă. Hymie mă conducea pe scara blocului până în fața apartamentului, și, când pleca, cobora treptele fredonând „I wonder who's", iar eu răspundeam „kissing her now". Când a împlinit șaisprezece ani, Hymie a devenit violent; a început să-și atace mama, așa că l-au trimis la un centru special. Nu l-am mai văzut niciodată. Ne-a fost dor de el.

În cartierul nostru era și un băiat pe care îl chema Philly și pe care îl hărțuia întruna alt puști. Exista pe vremea aia un termen de argou: dacă îți purtai gulerul ridicat, erai „rocky" sau „rock", „tare", adică erai cool. Și puștiul ăsta se tot lua de Philly: „Ce, te crezi tare, ești bazat?" Și bully-ul ăsta l-a necăjit atât de rău, încât într-o zi Philly a luat-o razna, pur și simplu. A început să dea cu capul într-un perete de cărămidă, se tot izbea de el, neîncetat, urlând: „Sunt tare, sunt tare". După episodul ăsta, Philly s-a retras de la școală și a mers într-un centru de recuperare. Nu și-a revenit niciodată. Ședea pe un scaun și se uita în gol, pierdut, nu mai vorbea cu nimeni. Maică-sa stătea mereu lângă el.

Cliffy, Bruce, Petey și cu mine eram șefii șmecherașilor. Mie mi se zicea Sonny sau Pacchi – asta era porecla pentru Pacino. Mi se mai spunea și Fistic, fiindcă eram înnebunit după înghețata cu fistic. Dacă am fi fost obligați să alegem un lider dintre noi patru, acela ar fi fost Cliffy sau Petey. Petey era un puști irlandez

dur. Cliffy, pe de altă parte, era inteligent, un tip cu adevărat original, neînfricat. La treisprezece ani umbla mereu cu o carte de Dostoievski în buzunarul de la spate. Puștiul avea potențial, ar fi putut să ajungă orice și-ar fi dorit în viața asta. Era talentat. Era frumușel. Avea un IQ cât casa, mereu se dădea mare cu chestia asta. Și avea patru frați mai mari, care-l băteau de-l zvântau în fiecare zi. Era uns cu toate alifiile. Nu trebuia să-l întrebi niciodată: „Ce mai facem și noi azi?“, avea mereu un plan.

Când aveam chef de trândăveală, mergeam pe acoperișurile blocurilor, era locul ideal, asta și fiindcă aveam pe unde să fugim în caz că se lua cineva de noi. Sus, pe acoperișuri, erau antenele TV, aliniate de-a lungul unei borduri de treizeci de centimetri care se întindea de jur împrejurul clădirii. Uneori ne urcam pe bordura aceea și mergeam ca și când făceam un număr de acrobație pe sârmă. Înaintam cu grijă, ca niște pisici, la înălțimea celor cinci etaje, iar când ajungeam în dreptul unei antene ne opream, ca să nu ne dezechilibrăm, apoi porneam din nou. Cliffy mergea pe bordura aia cu o degajare voioasă, strigând: „Mă vedeți, mă vedeți?“ O lua la goană ca o pasăre dementă. Am făcut și eu așa de câteva ori, dar nu chiar ca el.

Ne duceam la Grădina Zoologică din Bronx, într-un loc căruia pe vremuri i se spunea Insula Maimuțelor și unde noi căutam o zonă izolată ca să ne cățărăm pe funiile uriașe, prinse de crengile copacilor de către niște înaintași îndepărtați ai noștri. Ne atârnam și ne legănam pe funii deasupra unui helești, apoi ne dădeam drumul și ne hârjoneam în apă. Bruce a ieșit odată din apa aia cu o lipitoare pe el, îi sugea de zor sângele. Unii dintre băieții mai mari se urcau pe un bolovan uriaș, plat, care ajungea până în apă, și se întreceau care putea să și-o frece și să ajungă cel mai departe. Totul era o competiție pentru ei: „Pariu pe cinci cenți că nu mănânci mucul ăla de țigară de pe jos și coaja de portocală de lângă“. Și întotdeauna, negreșit, era cineva dispus să pună pariu. Eu nu mă băgam în jocurile astea, îi lăsam pe ei. Cumva, eram mai degrabă un observator; rareori participam.

Odată, Cliffy a văzut o veveriță urcându-se într-un copac și a aruncat cu o piatră după ea. Bietul animal a căzut secerat, cu un bufnet, iar Cliffy a izbucnit în plâns. Nu voise s-o omoare. Am îngropat veverița și am spus câte o rugăciune pentru sufletul ei. Altă dată, am găsit o vrabie rănită și i-am adus-o mamei acasă, am îngrijit-o împreună. După o vreme, s-a obișnuit cu noi. Zburătăcea prin apartament și ateriza pe umerii noștri. Trebuia doar să avem grijă să nu pună cățeluța laba pe ea. Chiar ne-am atașat cu toții de vrabie. I-am construit o colivie micuță. Mama o pupa și o hrănea bine, ca să se pună pe picioare, o îngrijea, o mângâia, o iubea. În cele din urmă, a trebuit să-i dăm drumul, ne-am gândit că are nevoie de libertate. Am dus-o într-un loc în care erau mai multe vrăbii și am

lăsat-o acolo. Era mai mică decât celelalte și am aflat ulterior că păsările le resping pe cele care au fost domesticite. Ni s-a frânt inima la gândul că mica noastră prietenă a fost ucisă de suratele ei tocmai din cauza timpului petrecut cu noi. Mai târziu, am citit Orfeu în Infern, piesa lui Tennessee Williams, și, când am ajuns la replica despre păsărelele care „n-au picioare și toată viața și-o trăiesc în zbor, și de dormit, dorm în bătaia vântului", m-am gândit la vrăbiuța aceea.

Metoda bunică-mii de a spăla geamul de la bucătărie, metoda celor mai mulți dintre locatari, de fapt, era să deschidă fereastra, să se așeze pe pervaz și să spele geamul pe exterior, în timp ce fundul îi atârna în afară, periculos, la înălțimea celor cinci etaje. Când mă uitam pe fereastra de la bucătărie, vedeam jos strada din față, cea pe care construise bunicul zidul care despărțea aleea noastră de aleea blocului vecin. Dacă escaladai zidul, era un coridor care ducea spre o adevărată rețea de ieșiri și intrări, un univers întreg, plin de pasaje legate de curți și de spații circulare. Când m-am apucat de țigări, pe la zece-unsprezece ani, aveam grijă mereu să fumez doar pe aleile unde nu mă vedea nimeni, fiindcă știam că fumatul nu era permis. Îmi imaginez că acolo se petreceau tot felul de chestii necuviincioase, toate lucrurile interzise. Avea aerul acela de loc al pierzaniei, dar nu era înspăimântător, ci mai curând ademenitor. Acolo, pe aleile alea, am sărutat pentru prima oară o fată. Habar n-aveam ce făceam, dar eram convins că se petrecuse ceva extraordinar. Credeam că-mi pierdusem virginitatea. Din păcate, n-a fost cazul.

Adesea, când mă uitam pe alee de la fereastra apartamentului, îmi vedeam prietenii – haită de lupi puberi, sălbatici, care zâmbeau șmecherește – uitându-se în sus după mine și strigând:

— Hai jos, Sonny Boy! Avem să-ți dăm ceva.

Într-o dimineață, Cliffy și-a făcut apariția cu un ciobănesc german imens. A strigat la mine:

— Hei, Sonny, vrei să-mi vezi câinele? E noul meu tovarăș, îl cheamă Hans.

Îmi venea să sar direct pe geam ca să ajung jos mai repede și să admir câinele ăla gigantic, splendid, dar eram hăt, la ultimul etaj.

Cliffy nu prea fura câini. Specialitatea lui erau mașinile. Pe la paisprezece ani, a furat un autobuz. Odată a furat o mașină de gunoi. Tot cu cartea aia de Dostoievski în buzunar era și când a furat mașina de gunoi. Dădea și spargeri în case – nu mai putea să meargă în New Jersey, fiindcă era căutat de poliție. Mă tachina că nu luam niciodată droguri cu el. Zicea:

— Sonny n-are nevoie de droguri, are destule fumuri în cap!

Când venea vorba de sport, eram destul de diferit de restul gășții. Bunicul îmi insuflase această dragoste: fusese dintotdeauna pasionat de baseball, îi plăcea și

boxul. Toată copilăria a susținut echipa New York Yankees, chiar de dinainte să fi fost Yankees – la început se numea Highlanders, iar când era mic, sărac fiind, urmărea meciurile prin găurile din gardul de la Hilltop Park sau de la Polo Grounds, unde juca echipa New York Giants. Mai târziu, Yankees au primit propriul stadion, care avea să fie cunoscut drept Casa Construită de Ruth[6]. Stadionul acela apare pe fundalul unei scene din Serpico, un film splendid al lui Sidney Lumet, scenă în care Serpico se întâlnește cu polițiștii corupți, strânși laolaltă ca o bandă de tâlhari. În dimineața zilei în care am filmat scena aceea, mă despărțisem de Tuesday Weld și, dacă îmi privești cu atenție chipul, o să-ți dai seama că tipul ăla era tare trist.

Bunicul meu a ținut mereu cu cei defavorizați, care n-aveau șanse de reușită, și se pare că asta e crucea pe care o port și eu. Țin mereu cu învinșii, până când încep să câștige și ei, iar atunci îmi spun: Gata, nu-i mai susțin.

Când își permitea, bunicul mă ducea la meciuri de baseball și stăteam sus de tot, în inelele superioare, unde erau biletele cele mai ieftine. Știam, firește, că erau și locuri în loje, care costau mult mai mult și unde erai mai aproape de teren. Alea erau cu totul altceva – noi nu făceam parte din clasa aia socială. Nu mă consideram dezavantajat – era, pur și simplu, o altă stradă din cartier, un alt trib. Putea la fel de bine să fie și-n altă țară. Diferența dintre mine și Cliffy era că el vedea locurile alea din lojă și voia să coboare acolo. Dacă era coadă la intrarea în cinematograf, el nu aștepta – se băga în fața cuiva și intra direct. Era foarte tupeist. Era ca și cum pentru Cliffy nu exista nimeni în afară de el însuși, definiția solipsistului. Acum, că mă gândesc un pic, e posibil să mă aflu și eu în acest continuum.

La vârsta aceea, chiar eram sportiv. Eram rapid și agil și mergeam de parcă săltam la fiecare mișcare. Jucam baseball în echipa PAL[7] din cartier. Pe Cliffy și pe ceilalți băieți nu-i interesa deloc sportul. Uneori mă simțeam de parcă aș fi trăit două vieți: viața cu gașca mea și viața cu puștii cu care jucam baseball. O vreme am crezut c-o să mă fac jucător profesionist de baseball, până când am văzut jucătorii care încercau să intre în echipele-satelit ale Yankees, din ligile inferioare – nici măcar nu erau luați în considerare, iar ei jucau mult mai bine decât mine, credeți-mă. Am o admirație enormă pentru sportivii profesioniști. Trebuie să escaladezi un munte ca să ajungi la nivelul acela, iar din punctul meu de vedere au reușit cu toții să urce pe Everest.

Cu băieții din gașcă mă simțeam cel mai bine, dar la baseball mergeam singur, fără ei. Într-o zi, când mă întorceam de la un meci dintr-un cartier rău-famat, mi-a fost furată mănușa. M-au înconjurat vreo patru-cinci tipi, nu cu mult mai mari decât mine; aveau cuțite și Dumnezeu știe ce altceva, și mi-au zis:

— Dă-ne mănușa!

Știau că n-am niciun ban, iar eu știam c-o să rămân fără mănușa pe care mi-o cumpărase bunicul. Am ajuns acasă în lacrimi și i-am povestit că mi-o furaseră și că nu știam ce să fac. Eram conștient că nu ne permiteam să luăm alta și că, dacă ne-am fi dus după băieții care mi-o furaseră, s-ar fi ajuns la un război. Dacă i-aș fi avut lângă mine pe Cliffy, Petey și Bruce la întoarcerea de la meci, nu s-ar fi luat nimeni de mine. Să fim împreună, ca gașcă, nu era doar comod și distractiv – era necesar, fiindcă, altfel, eram vulnerabili, neajutorați.

Lângă râul Bronx, cam la patru străzi distanță de unde stăteam noi, se aflau Casele Olandeze. Erau niște clădiri foarte vechi, construite de olandezi pe vremea când se stabiliseră în America, acum dărăpănate, însă nu chiar abandonate. Herman Wouk a povestit despre ele în romanul City Boy, descriind zona din jurul lor ca fiind plină de „mormane împuțite". Când ne simțeam din cale-afară de curajoși, ne aventuram până la Olandeze. Printre ruine locuiau copii rebeli, fugiți de acasă – noi le ziceam boonies, fiindcă stăteau pe Boone Avenue. Trăiau în niște cocioabe, erau plini de boli și se zicea că înmuiau în otravă vârful armelor pe care și le făceau singuri.

Pe malurile râului creșteau de-a valma tot soiul de plante: buruieni dese, înalte cât un om, bambuși pe care îi tăiau copiii și pe care îi făceau bucăți, cioplindu-și cuțite, arcuri și săgeți. Râul era traversat de plute care transportau genul de produse pe care nu le găseai în magazine. Noi spionam negustorii clandestini, care se strecurau de colo-colo încheind afaceri misterioase, și bărbații care veneau să facă cine știe ce cu femeile pe care le aduceau acolo.

Mai auzeai din când în când un foc de armă înăbușit, fiind vorba de obicei de un pistol artizanal, făcut din lemn și curelușe din cauciuc. Ieșea un fel de praștie: dacă adăugai un glonț de 5.6 milimetri și dădeai foc cartușului, nu avea cum să se sfârșească bine; dacă aveai ghinion, zbura în sus și te lovea în cap. Cu o asemenea armă trăgeai în sticle și doze goale, în pietre, dar tot conta. Dacă aveai așa ceva la tine, mergeai cu mai multă încredere pe stradă și puteai și să dai de necaz. Era, una peste alta, un loc periculos, dar noi ne distram de minune.

Într-o zi, eram pe Bryant Avenue și i-am văzut pe băieți întorcându-se șchiopătând de la Olandeze, cu un aer înfrânt. Cliffy era plin de sânge. Când mi-a văzut expresia șocată, a strigat:

— Nu e de la mine! E sângele lui Petey!

Petey era în spatele lui, iar sângele îi țâșnea ca un gheizer dintr-o rană de la încheietură. Se aventuraseră departe pe teritoriul Olandezelor, coborând pe un deal, când Cliffy a țipat brusc: „Aveți grijă, e un boony!" A pronunțat numele unui tip temut în zona aia. Nici acum nu-mi vine să-l rostesc. Cliffy glumise, dar ceilalți puști s-au repezit să fugă care încotro. Petey știa că trebuie să se miște repede, dar, din nefericire, s-a împiedicat și a căzut, lovindu-se zdravăn de tot. A

aterizat pe ceva ascuțit și zimțat, care i-a sfâșiat încheietura de la mâna stângă. Tăietura era atât de adâncă, încât ajungea până la nervi. Arăta înfiorător.

Doctorii au reușit să-l trateze, dar i-au cusut mâna prost și n-a mai putut s-o miște cum trebuie. Cred că dacă s-ar întâmpla așa ceva în ziua de azi, o rană de genul ăsta ar putea fi tratată corespunzător – ar fi costisitor, dar s-ar vindeca corect. Însă Petey a rămas cu o mână beteagă. Lumea sumbră a sărăciei l-a schilodit. Când ne jucam cu mingea, Petey trebuia să-și scoată imediat mănușa de pe mâna cu care o prinsese, ca s-o poată arunca înapoi tot cu ea. Cliffy s-a simțit vinovat și a avut mereu mustrări de conștiință pentru ce-a pățit Petey din cauza glumei lui prostești.

Într-o seară, în timp ce fac baie, aud dintr-odată gălăgie jos, pe aleea de sub geamul apartamentului. Vocile urcă cele cinci etaje și ajung prin fereastra băii la mine:

— Sonny!

— Hei, Pacchi!

— N-auzi, Sonnyyyy!

Sunt prietenii mei, care mă strigă de pe alee. Se adună pentru o rundă nouă de aventuri – tura de noapte. Am zece sau unsprezece ani, dar vor să merg și eu cu ei. Urlă ca niște pisici sălbatice. N-au la ce sonerie să sune și nici telefon la care să mă caute, așa că asta-i calea lor de comunicare. Pun ceva la cale – ceva palpitant – și tare-mi doresc să mă duc și eu.

Dar ceva mă împiedică să sar din cadă, să arunc niște haine pe mine și să dau fuga afară, la ei. Nu mă refer la conștiința mea, ci la mama. Îmi spune că n-am voie. Că e târziu, că mâine mă duc la școală și că niște puști care apar la ora asta, noaptea, și mă strigă de pe stradă nu sunt genul de băieți cu care ar trebui să fiu prieten și, în orice caz, răspunsul e nu.

O urăsc fiindcă îmi face una ca asta. Mă ține departe de legătura mea cu lumea. Prietenii ăștia sunt sursa identității mele. În clipa asta, ei sunt singurul lucru important din viața mea, iar mama nu mă lasă să fiu cu ei. Nu pot s-o sufăr. Apoi, într-o bună zi, am cincizeci și doi de ani, mă uit în oglinda din cabina de machiaj, îmi privesc obrajii plini de spumă de ras și îmi storc creierii ca să găsesc persoana potrivită căreia să-i mulțumesc când accept premiul care mi se oferă. Îmi aduc aminte de momentul acela și-mi dau seama că doar datorită mamei mai sunt azi aici. Bineînțeles că ei trebuie să-i mulțumesc și n-am făcut-o niciodată. Ea este cea care a ținut totul sub control, ferindu-mă de tot ceea ce înseamnă acte de delincvență, pericol și violență, de droguri – acel deliciu fatal numit heroină, cea care mi-a ucis cei mai buni prieteni. Petey, Cliffy și Bruce – toți au murit din cauza drogurilor. N-am trăit chiar sub cea mai strictă supraveghere,

dar mama era atentă la ce făceam, unde mergeam, în vreme ce familiile prietenilor mei nu erau, iar de lucrul ăsta eram toți conștienți. Sunt convins că mama mi-a salvat viața.

Îmi dădeam seama că familia mamei nu-l prea privea cu ochi buni pe tata, dar bunicii aveau întotdeauna grijă să nu-l vorbească de rău de față cu mine. Mamei însă îi mai scăpa din când în când câte ceva care-mi dădea clar de înțeles că nu-l respecta și că nu considera că tata avea grijă de mine. Astfel de vorbe sunt dureroase pentru copii. Când provii dintr-o familie destrămată, te simți deja ca un orfan. Venind din partea unui adult, felul ăsta de a pune problema poate avea consecințe pe termen lung – poate otrăvi pentru totdeauna sufletul cuiva, afectându-i sentimentele față de celălalt părinte, iar ăsta e un lucru la care trebuie să fim foarte atenți. Și sunt sigur că am fost afectat de faptul c-am auzit-o vorbind așa. Dar, chiar și la vârsta aceea, eram hotărât să nu-i permit să denatureze tot ceea ce simțeam pentru tata. Voiam să-mi formez singur o părere.

Când aveam nouă ani, tata m-a luat la plimbare prin cartierul în care locuia, în East Harlem. El și mama divorțaseră de câțiva ani, iar după ce se întorsese din război tata își construise o viață nouă. Avea aproape treizeci de ani și făcuse facultatea profitând de Legea Soldatului[8]. Se angajase contabil și câștiga binișor din câte îmi dădeam seama. Îl vedeam din când în când, de sărbători și la zilele de naștere, avea un apartament nou, o soție nouă, un copil nou. Dar tot își dorea să fac și eu parte din viața lui, într-un fel sau altul. Așa că m-a scos la plimbare prin cartier, oprindu-se în dreptul prăvăliilor și al barurilor, lăudându-se cu mine în fața prietenilor.

— Ăsta-i băiatul meu!

— Salut, băiete! răspundeau ei.

Însă eu habar nu aveam cine erau, nu aduceau cu oamenii pe care îi știam eu. Erau italieni și semănau cu tot felul de rude pe care le cunoscusem, dar aveau un aer străin. Erau în vârstă și sorbeau aniset[9] din ceșcuțe minuscule de espresso, stând în fața câte unei cafenele. Erau de treabă și mă plăceau, dar eu nu-mi doream decât să mă duc acasă, în Bronx, și să stau cu prietenii mei. Aveam senzația că tata mă purta ca pe un trofeu.

Credeam că avea să fie doar o vizită de o zi, dar în timp ce ne întorceam spre apartamentul lui am aflat că urma să rămân acolo peste noapte. Aveam să dorm la el, într-un apartament lung și îngust, în stil vagon, fiindu-mi pregătit patul într-unul dintre capetele casei. M-am trezit în toiul nopții, complet dezorientat. Simțeam că nimic nu e așa cum trebuie. Nu distingeam nimic prin camera în care mă culcaseră. Patul îmi era străin. Zgomotele care răzbăteau din stradă sunau tare ciudat. Auzeam un fel de râcâit în perete, convins că sunt șoareci sau

chiar șobolani.

Am pornit, mai mult bâjbâind, spre camera lui tata. Pericolul pândea în spatele fiecărei uși pe lângă care treceam. Încăperile pe care le străbăteam erau pline de obstacole. Când am ajuns în partea cealaltă a apartamentului-vagon, l-am găsit dormind în patul pe care îl împărțea cu noua lui soție. Cadrul patului îmi ajungea până la burtă și nu deslușeam prin întuneric decât niște ridicături pe sub cuvertură. Nu-mi dădeam seama care e el și care e ea, dar știam că nu vreau s-o trezesc pe femeia care, judecând după cum mă privise și-mi vorbise în ziua aia, părea să mă considere un soi de porumbel despărțit de stolul lui și, fără îndoială, purtător al unei boli fatale.

Așa c-am tras de cearșaf, gest care, bineînțeles, i-a trezit pe amândoi. Însă nu mă gândeam decât că vreau să plec și nu știam cum. M-am bâlbâit:

— Pot... pot să mă duc acasă?

Și omul ăla obosit s-a dat jos din pat în toiul nopții și m-a dus acasă cu mașina. Avea mașina lui, ceea ce pentru mine era ca și cum ar fi avut propriul avion. Așadar, m-a dus acasă, iar drumul era destul de lung cu mașina. Am fi ajuns mai repede cu metroul.

Când am ajuns în fața blocului bunicilor, tata a oprit motorul și a stat un pic de vorbă cu mine în mașină. Încerca să-mi spună și versiunea lui, să văd lucrurile și din punctul lui de vedere. Mi-a zis:

— Chiar m-am străduit cât am putut, dar se băga mereu bunică-ta.

În felul lui stingher, spontan, încerca să comunice și să se apropie de mine. Însă vorbea cu un copil de nouă ani – nu aveam cum să pricep ce-mi spune. M-am simțit teribil de ușurat când am ajuns sus, la bunici. M-am gândit: Tata nu-i un tip rău. Adică, uite ce a făcut, m-a adus acasă, tocmai în Bronx, când nu era obligat s-o facă. Însă nu-mi doream decât să scap. Pentru mine, tata era un străin.

La școală, profesorii îi spuneau mereu mamei:

— Fiul dumneavoastră are nevoie și de un tată.

Clocotea de furie. Adică e obligatoriu să fim împreună, să suferim, să ne contrazicem și să ne certăm, iar ăsta mic să audă totul?

Am avut de-a lungul vieții prieteni care își iubeau tații sau chiar aveau o legătură strânsă cu ambii părinții. Alții însă nu erau în relații bune cu tații lor. Unii au crescut văzându-i cum se îmbată turtă și cum își bat nevestele – mamele lor. Am cunoscut și oameni a căror ură față de tații lor era atât de puternică, încât li se făcea rău fizic atunci când se aflau în prezența lor. Eu pur și simplu n-am avut tată. Era absent. Am fost nespus de norocos că l-am avut pe bunicul. Dar acum, când mă gândesc la asta, îmi dau seama că a fost probabil foarte dureros pentru tata să nu poată avea o relație cu mine. Era italian, eu eram primul lui

născut și unicul băiat, așa că sunt sigur că l-a chinuit gândul ăsta. În același timp, am conștientizat faptul că, într-un fel, am fost scutit de multe prin faptul că nu l-am avut în preajmă. Dacă aș fi fost crescut de tipul ăla, nu aș fi fost eu. Însă am trei surori vitrege, fiicele lui, pe care le cunosc, și toate vorbesc frumos despre el. Îmi e clar cât de mult l-au iubit.

Mi-au fost alături alți oameni care au avut grijă de mine și care m-au îndrumat, chiar dacă eu nu mi-am dat seama la momentul respectiv. Profesoara mea din gimnaziu, o femeie frumoasă la vârsta a doua, pe nume Blanche Rothstein, m-a ales să citesc pasaje din Biblie la întrunirile elevilor din toată școala. Eu nu proveneam dintr-o familie deosebit de religioasă. Mama m-a trimis la orele de catehism, iar la Prima Comuniune[10] am avut un costumaș alb, frumos. Dar mă temeam că poate sunt prea cuminte, iar Fecioara Maria o să se coboare din Ceruri și o să mă fac sfânt. Am zis nu, nu vreau să fiu sfânt. Chiar m-a speriat gândul ăsta, m-a speriat zdravăn și din cauza asta nu m-am mai dus și la Confirmare. Din cauza asta, dar și fiindcă te bat călugărițele fără niciun motiv.

Însă când am citit din Psalmi cu o voce puternică și răsunătoare – „Cel ce umblă fără prihană și face dreptate, cel ce are adevărul în inima sa"[11] –, am simțit câtă forță aveau cuvintele acelea. Cuvintele te pot ajuta să zbori. Cuvintele pot prinde viață. Cum spunea prietenul meu Charlie, „cuvântul trup s-a făcut", ca să mai împrumutăm o expresie din Biblie. Asta am crezut atunci că înseamnă actoria, doar să spui cuvinte frumoase și astfel să încerci să-i faci pe cei din jur să se simtă bine.

La scurtă vreme am început să joc în spectacole de teatru la școală, cum ar fi The Melting Pot, un spectacol care sărbătorea numeroasele națiuni ale căror reprezentanți au contribuit la crearea unei Americi mărețe. Eram unul dintre copiii aleși să stea în fața unui ceaun imens, în mijlocul scenei. Reprezentam Italia, împreună cu o fetiță de zece ani, care avea părul negru și pielea măslinie. O priveam peste ceaun și mă-ntrebam: Oare așa arată italienii?

Când s-a pus în scenă The King and I, l-am jucat pe Louis, fiul eroinei, Anna. Am cântat, împreună cu puștiul care juca rolul fiului cel mic al Prințului din Siam, o melodie despre cât de straniu ni se părea comportamentul oamenilor mari.

Nu luam actoria prea în serios – era doar un mod de a mă prosti și de a face timpul să treacă mai ușor, de a-mi consuma energia și, mai ales, de a scăpa de la ore. Însă am izbutit cumva să dobândesc reputația unui tip pe care pur și simplu trebuia să-l ai în spectacol dacă puneai în scenă o piesă. Bănuiesc că mă descurcam binișor, fiindcă odată, după o reprezentație, a venit un tip la mine și mi-a zis:

— Puștiule, să știi că ești următorul Marlon Brando!

M-am uitat la el și l-am întrebat:

— Cine-i Marlon Brando?

La sfârșitul anului, toate clasele paralele din generația mea au avut o mare întrunire și au votat elevi pentru diverse premii, iar eu am fost ales „Cel care are cele mai multe șanse să atingă succesul". Am fost dezamăgit, îmi doream să câștig la categoria „Cel mai arătos". Însă „Cel mai arătos" a ieșit altul, Willy Rams, genul de puști care făcea flotări într-un singur braț și care mergea în mâini. Era un băiat de treabă. Însă „Cel care are cele mai multe șanse să atingă succesul", titlul pe care mi l-au dat mie, era pur și simplu un concurs de popularitate. Nu însemna decât că o mulțime de oameni auziseră de mine. Cine-și dorește așa ceva, până la urmă?

Blanche Rothstein, profesoara mea din gimnaziu, avea planuri mari pentru mine. Într-o zi a urcat cele cinci etaje până la apartamentul nostru, fiindcă voia să stea de vorbă cu bunica mea. Nu venise ca să se plângă de mine sau ca să mă certe, ci ca să mă încurajeze:

— Băiatul trebuie lăsat să joace în continuare, i-a spus lui Buni. Ăsta e viitorul lui.

A fost un gest atât de simplu și atât de rar! Nu mai făcuse nimeni un astfel de efort, cel puțin nu de dragul meu. Această extraordinară și devotată profesoară a făcut un lucru onorabil, ceva ce pot oferi toți profesorii: inspirație și dedicare. Încurajare – cel mai important cuvânt. Bunica mea nu și-a dat seama exact la ce se referea profesoara asta, însă mama da. Și a tulburat-o. Din punctul ei de vedere, eram niște oameni săraci, iar oamenii săraci nu se apucă de actorie.

Asta nu m-a împiedicat să evoluez la școală. Când aveam treisprezece ani și clasa mea a pus în scenă o piesă, Home Sweet Homicide, am fost ales pentru rolul unuia dintre copiii care-și ajută mama, văduvă, să dezlege misterul unui crime comise în vecini. Înainte să ies pe scenă, cineva din culise mi-a spus că mi-a văzut părinții, ambii părinții, în public. Mama și tata, în public. Oh, nu! M-a dat peste cap și n-am mai jucat atât de bine pe cât sperasem. Nici în ziua de azi nu vreau să știu cine e în public în seara premierei – sau în orice seară.

Dar lăsând asta laoparte, a fost minunat să joc în acel spectacol. Întotdeauna mă simțeam ca acasă pe scenă. Simțeam că acolo mi-e locul. Sigur, mă simțeam bine și pe terenul de baseball, dar nu jucam baseball la fel de bine cum făceam celălalt lucru – teatrul. Îmi făcea plăcere, pur și simplu. Eram liber. Eram fericit. Simțeam că oamenii îmi acordă atenție. Și îmi plăcea să petrec timp cu ceilalți actori.

Imediat după spectacol, mama și tata m-au dus la Howard Johnson ca să sărbătorim. Howard Johnson era un simplu restaurant, ca Denny's, cum e cel care

apare la începutul filmului Pulp Fiction. Nu e ceva sofisticat. Acolo mănâncă oamenii simpli. La finalul mesei nu primești o notă de plată astronomică. Dar m-a copleșit un sentiment atât de cald, mă simțeam de parcă ajunsesem acasă. Probabil pentru prima oară în toată viața mea, îmi vedeam părinții stând unul lângă altul. Îți poți imagina așa ceva? Asta îmi dorisem dintotdeauna, însă fără să fiu conștient de dorința mea. Toți copiii își doresc să îi aibă alături pe mama și pe tata. Așa se simt în siguranță. Asta înseamnă familia.

Descopeream un lucru care-mi lipsise, legătura aceea. Îi vedeam stând de vorbă, purtând o conversație plăcută, nu se certau. Ba chiar tata, la un moment dat, a pus mâna pe mâna mamei – oare flirta cu ea? Totul mi se părea nespus de firesc și de simplu, de natural, mă întrebam de ce se despărțiseră. Spectacolul îi adusese din nou împreună, chiar dacă doar pentru o seară. Norul care plutise deasupra, indiferent ce ar fi însemnat el, se risipise, fiindcă în momentul acela ei doi aveau să aibă grijă de mine. Faptul că jucasem în spectacol îi apropiase din nou pe ai mei, astfel devenind și eu parte din ceva. Eram împlinit, simțeam că nu-mi lipsește nimic. Pentru prima oară în viața mea. Apoi momentul a trecut.

---

1 Versuri ale cântecului „Sonny Boy“, de pe coloana sonoră a filmului The Singing Fool (1928): Suie-te pe genunchii mei, Sonny Boy,/ Știu că la trei ani, Sonny Boy,/ N-ai cum să începi/ Măcar să pricepi/ Ce-nsemni pentru mine, Sonny Boy.

2 Cel mai vechi spital de stat din SUA, Spitalul Bellevue a ajuns de-a lungul timpului să fie asociat mai ales cu secția sa de psihiatrie; „Bellevue“ a devenit un termen peiorativ, echivalentul „Spitalului 9“ sau „spitalului de nebuni“ din cultura românească.

3 În timpul celor două războaie mondiale, unele țări, printre care SUA, Canada, Marea Britanie, Australia și Germania, încurajau crearea unor „grădini ale victoriei“ sau „grădini de război“ – astfel se cultivau fructe și legume în curțile caselor, în spatele blocurilor, în parcuri.

4 Joc de cuvinte care pornește de la expresia to kill time. În traducere literală, „a omorî timpul“. Are sensul de „a trece vremea“ (în așteptarea a ceva, în momente de plictiseală).

5 O combinație de joc între de-a v-ați ascunselea și leapșa, fiind folosită (lovită și apoi recuperată de copilul căruia îi vine rândul la joc) o doză goală de suc sau de bere, din metal. Nu se știe când a apărut jocul acesta, însă a devenit deosebit de popular în rândul copiilor din SUA în timpul marii crize economice din anii ’30, pentru că nu necesita un teren special de joc și nici vreun alt element, în afara unei doze goale.

6 George Herman „Babe“ Ruth (1895–1948), cel mai mare jucător de baseball din istoria sportului. A jucat pentru echipa New York Yankees între anii 1920 și 1934.

7 Sub umbrela PAL, Police Athletic League (Liga Sportivă a Poliției), funcționau în New York centre pentru tineret începând din anul 1937.

8 Legea Soldatului a fost adoptată în SUA în anul 1944 și a avut scopul de a sprijini veteranii din cel de-Al Doilea Război Mondial. Asigura rate preferențiale pentru ipoteci și împrumuturi făcute în vederea deschiderii unor afaceri, sprijin financiar pentru absolvirea liceului și a facultății.

9 Lichior din anason, extrem de popular în țările mediteraneene.

10 Prima Comuniune (sau Împărtășanie) este un ritual deosebit de important în viața religioasă a catolicilor, reprezentând un eveniment bine pregătit și mult așteptat.

[11] Psalmul 14, Biblia tradusă și diotorsită după Septuaginta.

2

O SCHIMBARE

Ani la rând, vechiul cinematograf Elsmere din Crotona Parkway, în Bronx, a fost unul dintre locurile în care mergeam la film[12]. Sălilor de genul acesta li se spunea „palate ale filmelor", și pe bună dreptate: erau extrem de bine aranjate și ornate. Figuri sculptate, în relief, se desprindeau din pereți, iar deasupra capetelor noastre se legănau candelabre. Draperiile și covoarele sclipeau în nuanțe de roșu și auriu. Era suficient să pășești într-un asemenea loc și să petreci câteva ore acolo – simțeai pe loc cum te desprinzi de viața monotonă de zi cu zi. Apoi, când aveam cincisprezece ani, am văzut acolo ceva ce nu mai întâlnisem nicăieri. De parcă ar fi sosit din niște vremuri de mult apuse, o trupă de actori a venit să pună în scenă Pescărușul lui Anton Cehov. Sala avea aproape două mii de locuri, iar la spectacol au fost vreo cincisprezece spectatori, poate douăzeci, ca să fiu generos. Însă doi dintre acei spectatori am fost eu și prietenul meu Bruce.

Mi s-a părut minunată. La vârsta aia nu aveam termen de comparație. M-a izbit ca un trăsnet căzut dintr-un cer senin. Nu știu cât am înțeles cu adevărat din piesă, cu toate poveștile ei de iubire neîmpărtășită și cu personajul tragic al lui Konstantin, atât de frustrat în artă și în iubire, atât de nemulțumit de faima pe care i-o aduce munca, încât nu vede altă scăpare decât sinuciderea. Însă am fost fascinat de jocul actorilor. Înainte să văd acest spectacol, credeam că poeții sunt niște tipi cu bărbile până la pământ. Însă acum, uitându-mă la piesa asta rusească care ar fi putut să-mi pară atât de străină, îi simțisem forța – senzația că mă transportase într-o lume care nu-mi era familiară, făcându-mă să mă văd pe mine însumi trăind în viețile acelor oameni fictivi.

Am fost uluit când, la final, Konstantin și-a luat viața. Celelalte personaje și publicul au auzit un foc de armă în culise și, având doar cincisprezece ani, probabil c-am fost atât de șocat, încât n-am mai auzit replica în care se explică faptul că femeile vor fi conduse în altă parte, ca să nu intre în încăperea în care s-a împușcat Konstantin. Personajele păreau să nu fi băgat de seamă că s-a sinucis – mi s-au părut nepăsătoare, când, de fapt, lor nu li se spusese adevărul – și asta m-a afectat teribil.

Nu-mi pusesem niciodată problema unei meserii pe care să mi-o doresc – nu avusesem niciodată un țel. Lucrurile fie mă mișcau, fie nu. Iar teatrul mă mișcase. Auzisem ceva. Am început să citesc Cehov, aveam mereu cărțile lui cu mine, încântat de gândul că mă puteam bucura de scriitura lui oriunde și oricând. Cehov mi-a devenit prieten. Tocmai trecusem cu brio proba practică pentru High School of Performing Arts din Manhattan, la fel și Cliffy. Dimineața porneam amândoi cu trenul din Bronx și mergeam până la intersecția dintre Forty-Second Street și Broadway. Apoi mai aveam de mers pe jos patru străzi până la PA[13], pe Forty-Sixth Street, iar pe drum eram hipnotizați de mulțimea de oameni – turiști, gură-cască, vagabonzi –, cu toții încercau să ajungă pe unde-și

propuseseră, în vreme ce frontoanele cinematografelor anunțau în culori țipătoare noutățile și, de pe un panou publicitar, un bărbat sofisticat care fuma Camel sufla cerculețe de fum spre noi. Într-o zi, când tocmai coteam pe o stradă, l-am văzut pe marele actor Paul Newman trecând pe lângă noi și mi-am spus: Uau, e și el om în carne și oase. Chiar merge pe stradă și are prieteni cu care stă de vorbă când nu-l filmează nimeni. Cliffy nici nu l-a văzut. Era cu gândul în altă parte.

În altă dimineață, în drum spre liceu, Cliffy se gândea la profesoara noastră de canto și dicție. Era o femeie inteligentă și sofisticată, nu foarte înaltă, dar tare frumoasă și cu un bust generos. Fărâma ei de faimă consta în faptul că ieșise la câteva întâlniri cu Marlon Brando.

Cliffy mi-a zis:

— O să-i pun mâna pe sâni.

Din felul în care a spus-o, mi-a fost clar că nu era vorba despre un impuls trecător. Se gândea de ceva timp la asta.

— Ce?!

— Așteaptă puțin, mi-a răspuns. O să vezi.

Era imposibil așa ceva. Era profesoară! Nu puteai să faci așa ceva!

În dimineața aceea ora s-a desfășurat ca de obicei, profesoara a început să ne predea cu vocea ei joasă, pătrunzătoare. N-a durat mult până când s-a ridicat Cliffy din bancă și s-a proțăpit în fața ei. I-a spus câteva cuvinte, ceva care a deranjat-o, și s-au luat la ceartă. Profesoara a început să-l fugărească prin clasă, încercând fără succes să-i ardă una. Nu voi ști niciodată ce i-a spus de a provocat o asemenea reacție, dar nu-mi venea să cred ce se întâmpla în fața noastră, a tuturor, iar el chiar mă avertizase că avea s-o facă. În cele din urmă, s-au prins într-o încleștare, ca niște luptători de wrestling, și, în timp ce se zbăteau, Cliffy a cuprins-o din spate cu brațele, a întors-o cu fața spre clasă și, iată, acum stătea în urma ei și îi ținea mâinile pe sâni. S-a uitat la mine și mi-a zâmbit.

Era gestul unui om lipsit de decență, de limite, de conștiință. Era atât de ciudat și de diabolic. De unde venise o asemenea pornire? Să fi fost din cauza cărților lui Dostoievski? Cei mai mulți elevi tăceau. Eu și încă un coleg, pe nume John Wilson, am izbucnit în râs. Nici nu știu de ce am râs. A fost o reacție automată, involuntară în fața acelei scene șocante. Îl iubeam pe Cliffy și eram sincer îngrozit de îndrăzneala lui. Lipsa de respect față de biata noastră profesoară era pur și simplu îngrozitoare. Din cauza râsetelor noastre consternate, eu și John am fost dați afară de la ore, ne-am petrecut restul zilei exilați în biroul directorului școlii, până când a sosit mama și și-a cerut iertare în numele meu. Pedeapsa lui Cliffy a fost mult mai aspră. A fost exmatriculat și, pe urmă, a fost și dat afară din casă. După aceea, a dispărut din anturajul meu o

vreme, cu toate că din când în când mai auzeam prin cartier câte ceva despre viața antisocială pe care o trăia acum.

Altă dată, eram în pauza de masă de la PA și am mers să iau prânzul cu banii de la mama. M-am oprit la un restaurant Howard Johnson de pe colțul West Forty-Sixth Street și acolo, luând comenzi din spatele tejghelei, l-am văzut pe unul dintre actorii din spectacolul Pescărușul, pe care-l văzusem în Bronx. M-am cam fâstâcit, dar i-am zis:

— V-am văzut de curând în spectacol! Uau, ați fost grozav!

Nu-mi venea să cred că stau de vorbă cu el. Părea bucuros că are un fan așa înfocat. Mă privea parcă spunându-și: Puștiul ăsta îmi dă o fărâmă de speranță. Era un actor pe care îl văzusem pe scenă, iar acum mă simțeam în largul meu stând de vorbă cu el. Aveam senzația că între noi există un soi de legătură. În timpul zilei, purta uniforma de chelner și îi servea pe clienți cu mâncare și băutură, iar seara juca într-un spectacol. Prima era o slujbă care îi oferea cele necesare traiului, iar a doua reprezenta chemarea lui de artist.

Atunci am reușit să înțeleg actoria ca profesie. Făceai o muncă pentru care erai plătit și în timpul liber jucai, iar dacă găseai o modalitate de a fi plătit ca să joci, cu atât mai bine. El trecea de la rol la rol și de la teatru la teatru, cum făceau confrații lui de sute de ani. În ziua de azi, actorii sunt acceptați cu bucurie și chiar sărbătoriți de societate; există dinastii prestigioase, familii de actori, iar actorii pot ajunge chiar și președinți. Dar n-a fost dintotdeauna o ocupație respectabilă. Marele dramaturg francez Molière a fost dezmoștenit de familie. Oamenii din teatre sunt vagabonzi, țigani nomazi. Suntem niște oameni aflați mereu pe fugă. Și asta face parte din moștenirea noastră.

Relația dintre mine și mama nu mai era ca pe vremuri. Nu mai eram micul ei Sonny Boy. Ajunsesem la anii adolescenței. Eram mereu protector și înnebuneam când vedeam că cineva nu se purta ca lumea cu ea. Țin minte că pe la trei sau patru ani ne plimbam împreună pe stradă, iar eu țipam la muncitorii de pe șantiere care fluierau după ea. Mama era extraordinar de frumoasă, iar când îi auzea doar zâmbea, însă eu mă înfuriam cumplit că se uitau așa la ea. Muncitorii râdeau de mine – „Oho, ce tip fioros!“ –, iar mama zicea:

— Stai liniștit, Sonny, nu s-a întâmplat nimic.

Nu-mi plăcea deloc s-o văd pe mama tratată ca un obiect. Dar acum eram adolescent, iar ea nu mai știa cum să se descurce cu mine.

Urmărea în continuare idolii marelui ecran, ei nu o puteau dezamăgi vreodată. Adora vulnerabilitatea lui Monty Clift și virilitatea lui Marlon Brando. Făcea și ea parte din milioanele de oameni care simțeau o legătură aparte cu James Dean și care au suferit cu adevărat la moartea lui. A afectat-o atât de mult,

încât m-a durut și pe mine. Niciunul dintre oamenii care îi văzuseră filmele nu se putea resemna în fața întrebărilor fără răspuns rămase în urma lui. Ce s-ar fi întâmplat dacă n-ar fi murit în accidentul acela de mașină? Ce ar mai fi făcut cu talentul lui deosebit?

Când aveam vreo șaisprezece ani, mama a început să se vadă cu un pretendent nou, primul de după divorț care părea să fie un iubit serios. Relația lor a devenit atât de serioasă, încât au început planurile pentru nuntă. Eu mă bucuram, iar pe mama o vedeam mai sigură pe ea decât în ultimii ani. Mereu am fost extrem de sensibil la sentimentele celor din jur, iar în perioada aceea observam mici detalii la mama – inflexiuni ale vocii, anumite gesturi. Aveam senzația că vorbea de parcă era alt om, ca o profesoară sau ca directoarea unei școli.

Ba chiar îmi spunea „Știi, s-ar putea să ne mutăm în Texas sau în Florida", referindu-se la ea și la viitorul ei soț. Într-un fel, eram ușurat, dar nu prea vedeam cum mi-aș fi găsit eu locul în planul lor. Bărbatul avea vreo cincizeci de ani, iar ea era o femeie frumoasă, cu un fiu adolescent. Încerca să-mi spună: „E posibil ca tipul ăsta să nu te vrea prin preajmă". Până una-alta, locuiam amândoi în apartamentul nostru și nu aveam ce să fac. Bunicii se mutaseră între timp un pic mai departe, într-un apartament de pe 233rd Street, li se părea că e un cartier un pic mai bun, așa că-n vechiul apartament de pe Bryant Avenue rămăseserăm doar eu și mama. Credeam c-ar fi mai bine pentru ea să se mute cu tipul ăla. Simțeam nevoia ca ea să plece. Așa aș fi fost și eu liber.

Apoi, logodna lor a luat sfârșit brusc. Tipul nici măcar n-a avut bunul-simț s-o anunțe față în față că vrea să pună capăt relației. I-a trimis o telegramă în care i-a scris că nu se mai putea căsători cu ea. Când a primit-o, stătea la masa din bucătărie, iar eu mă sprijineam de arcada dinspre hol. Cam la un metru și jumătate se afla ușa de la ieșire, spre care mă trăgea mereu ața. Mama mi-a spus că el a rupt logodna. Era zdruncinată.

Fiind un puști ticălos, i-am zis:

— Știam eu că-i prea frumos ca să fie adevărat.

Oribile cuvinte. Acela a fost unul dintre cele mai cumplite lucruri pe care i le-am spus vreodată. Cum am putut să fac așa ceva? Eram indignat că fusese părăsită, mă scotea din minți faptul că suferea. Dar mă agasa și ideea că acum nu mai pleca din apartament, nu-mi mai rămânea mie casa.

Mama n-a reacționat bine la despărțirea asta. Aproape c-a zdrobit-o complet. Era ca un personaj al lui Tennessee Williams, fragilă și imprevizibilă. Doctorii au diagnosticat-o cu nevroză anxioasă. Era tot mai rău; a avut nevoie de tratament cu electroșocuri și barbiturice. Ambele, costisitoare. M-a îndemnat să mă las de școală și să mă angajez undeva. Nu mai aveam bani.

Am mai mers un pic la liceu, cel puțin până am împlinit șaisprezece ani, când îmi permitea legea să mă las de școală. Poate că abandonul școlar pare un regres catastrofal în viața unui tânăr, dar eu eram împăcat cu ideea. Mai mult, eram chiar încântat la culme, atitudine care sunt conștient că poate părea ciudată. Însă adevărul e că nu simțisem niciodată că locul meu e la școală. Când am început să dobândesc un strop de renume fiindcă mă descurcam excelent la orele de actorie, PA m-a ales să reprezint colectivul de elevi în fotografia care avea să însoțească un articol din Herald Tribune despre liceul nostru. Îți dai seama? Apoi, pe ultima sută de metri, am fost scos din articol și înlocuit cu o elevă care studia dansul. Era înaltă și roșcată; eu aveam tenul închis la culoare și nume italienesc. M-am gândit că ăsta ar fi putut fi motivul schimbării, că ea reprezenta o versiune mai larg răspândită și acceptată a frumuseții; când te uitai în jur, nu vedeai oameni ca mine în reclamele la detergent sau jucând în telenovele. N-am fost afectat de pierderea acelei oportunități și nici nu m-am gândit că m-au discriminat. Pur și simplu, PA voia să atragă mai mulți elevi, iar la vremea respectivă asta era societatea în care trăiam.

Așa că m-am lăsat de școală. Simțeam nevoia să ies în lume și să încep să-mi câștig traiul. Mama avea nevoie de ajutor. Am trecut prin tot felul de slujbe, toate de scurtă durată. Mi-am petrecut o vară lucrând ca mesager pe bicicletă, pedalând de colo-colo prin oraș câte unsprezece ore pe zi. La șaptesprezece ani am lucrat o bună bucată de timp pentru Comitetul Evreiesc American și pentru revista acestuia, Commentary. Când m-au angajat, i-am spus femeii cu care aveam interviul:

— Îmi place la nebunie să stau prin birouri. Ador țăcănitul mașinilor de scris. Ador centralele telefonice.

Era vrăjeală și n-am nicio îndoială că și-a dat seama că încercam s-o aburesc, dar m-a angajat oricum. Ajungeam la birou dimineața, la prima oră, gata să sar peste mesele uriașe dintr-un singur salt. Mă trimiteau cu câte o treabă prin oraș, iar uneori nici măcar nu mă mai întorceam în ziua aceea. Aveam o grămadă de energie. Era un birou animat, mereu în plină activitate, și m-am împrietenit cu colegii. Am învățat cum să folosesc centrala telefonică și am început să și arhivez documente. Oamenii care lucrau acolo – oameni precum Susan Sontag și Norman Podhoretz – erau titani ai lumii intelectuale și, cu toate că erau foarte binevoitori cu mine, n-am simțit niciodată c-aș avea ce căuta printre ei. Dar când mergeam la vreo petrecere de serviciu, stând cu un pahar în mână, eram în stare să vorbesc cu aproape oricine.

La optsprezece ani, trăgeam de o bere de cinșpe cenți la Martin's Bar and Grill, la intersecția dintre Twenty-Third Street și Sixth Avenue, în Manhattan.

Stăteam pe acolo cât de mult puteam, adăpostindu-mă de frig. Obișnuiții localului erau oameni muncitori. Arătau cu toții ca niște mineri sau pădurari. Pe barman îl chema Cookie – era un tip masiv, purta ochelari și era ultimul om căruia i-ai fi zis Cookie[14], dar așa i se spunea. Barul avea o fereastră mare, panoramică, ce dădea spre Sixth Avenue, iar peste drum era Herbert Berghof Studio, o școală de actorie la care încercam să intru. În barul ăsta se dădea uneori prânzul gratis, așa că intram acolo și mâncam șendvișuri cu ketchup – adică doi biscuiți sărați unși cu ketchup la mijloc. Înfulecam pe săturate.

Un prieten de-ai mei din Bronx îmi povestise despre Herbert Berghof Studio și despre un profesor grozav de acolo, pe nume Charlie Laughton.

— Actorul Charles Laughton? îl întrebasem eu.

— Nu, nu, e altu', îl cheamă chiar Charlie Laughton. Predă actoria senzorială.

Mă gândeam că sunt deja pierdut. Mă tot îndepărtasem de vechii prieteni, atras pe orbita actoriei, luând-o din ce în ce mai mult ca pe o ocupație serioasă. Niciunul dintre prietenii mei din copilărie nu avea ceva similar, o pasiune care să-l îndemne spre o altă cale. Iar când treci de o vârstă, să fii delincvent juvenil devine o treabă cumplit de tristă.

Cumpăneam toate lucrurile astea când, dintr-odată, mi-a atras atenția expresia furioasă de pe figura lui Cookie. A ieșit din spatele barului și a început să bată tare în ușa de la baia bărbaților. N-a trecut o clipă, că a și înșfăcat două fete cam zdrențăroase de gulerele gecilor de piele, dându-le afară din bar. Cele două făcuseră în toaletă ceva ce-l deranjase foarte tare. În timp ce Cookie se întorcea la bar, în fața căruia erau aliniați toți muncitorii, vreo șapte sau opt, fetele s-au oprit ostentativ în dreptul ferestrei uriașe și au început să se sărute și să se îmbrățișeze pasional, în semn de sfidare după ce fuseseră date afară. Se postaseră în așa fel încât să fie văzute de cei dinăuntru. În clipa aceea mă simțeam martorul unei scindări între două lumi: fetele insolente de afară, care reprezentau însăși esența eliberării de constrângeri, și bărbații din bar, care le priveau, aproape traumatizați de o imagine cum nu mai văzuseră în viața lor. Se apropiau anii '60, iar lumea era în plină schimbare.

Pe Charlie l-am cunoscut chiar în barul acela, un pic mai târziu. L-am văzut într-un separeu, avea pe cap o șapcă de baseball și stătea la un pahar cu niște oameni. În clipa în care am dat ochii cu el, mi-am spus: Tipul ăsta e chiar genul meu de om. Era cu vreo zece ani mai în vârstă decât mine. Când nu-l ai pe tatăl tău aproape, îl cauți mereu sub o formă sau alta. L-am cunoscut pe Charlie și am știut. Tipul ăsta o să fie profesorul meu. M-am înscris la Herbert Berghof Studio. Nu aveam niciun ban, așa că făceam curat pe holuri și în sălile de dans, iar școala îmi oferea bursă.

Charlie era un soi de geniu literar, cum mi-aș fi dorit să fiu și eu. Mi-a recomandat o mulțime de romancieri și de poeți pe care nu-i știam. Era îndrăgostit de poezia lui William Carlos Williams, care se născuse aproape de Paterson, New Jersey, de unde era și Charlie. La rândul lui, Charlie era și el un poet extraordinar. Versurile lui aveau un soi de fatalism și oglindeau în mod firesc ritmul și textura orașului. Una dintre poezii se numea „Am supraviețuit cumva și-n noaptea asta". Cam așa sunau câteva versuri:

am supraviețuit cumva și-n noaptea asta:
urc tiptil răsăritul. am scăpat!
privesc în jos. ce lume!
dezastrul imens ca un balon întunecat
se dezumflă chiar sub privirea mea...

Charlie cunoștea lumea în care trăiam și trăgea învățături din ceea ce știa, învățături care erau pe înțelesul meu și pe care le puteam aplica în propria-mi viață. Mi-a spus odată povestea unui grup numit The Flying Wallendas, o familie de acrobați care făcea niște numere uluitoare de mers pe sârmă, la înălțimi uriașe și fără plasă de siguranță. Se urcau unii pe umerii altora și așa mergeau pe sârmă. Ei, și odată, când își făceau numărul, unul dintre ei a zis:

— Nu pot.

Erau toți cățărați unii pe alții, ca o piramidă, și s-au prăbușit. Doi dintre ei au căzut cu totul de pe sârmă și au murit, alții s-au rănit sau au rămas paralizați. Când și-au revenit după tragedia asta, ceilalți membri ai familiei s-au apucat din nou de același număr de acrobație. Wallenda-tatăl, liderul grupului, a fost întrebat:

— De ce? De ce faceți asta?

Și a răspuns:

— Fiindcă viața e pe sârmă. Tot restul nu e decât așteptare.

Am priceput imediat de ce îmi spusese Charlie povestea asta. M-a urmărit multă vreme. Viața e pe sârmă, așa-i. Asta e actoria pentru mine, asta e viața mea. Când lucrez, când joc, sunt pe sârmă. Când mă arunc. Când îmi asum riscuri. Și vreau să-mi asum riscuri. Vreau să zbor și să eșuez. Vreau să mă lovesc de piedici, fiindcă așa știu că trăiesc. Asta m-a ținut în viață tot timpul. Așa cum aveam să spun mulți ani mai târziu, când mă mai întreba câte un actor aspirant:

— Cum de tu ai reușit, ai succes, iar eu nu? Întotdeauna mi-am dorit să am succes.

Răspundeam de fiecare dată:

— Tu ți-ai dorit să ai succes. Eu a trebuit să am succes.

După ore, ieșeam în oraș cu Charlie. Am devenit tovarăși de pahar. Soția lui, Penny Allen, era și ea actriță și locuiau împreună într-un apartament din estul Manhattanului. Nici ei nu aveau bani. Odată, Charlie a venit la redacția revistei Commentary să-mi ceară cinci dolari. I-am dat.

Ceva mai târziu, am rămas fără jobul de la revistă și m-am trezit șomer. Mama se mutase pe 233rd Street, cu părinții ei, iar eu rămăsesem singur în vechiul apartament. Nu aveam de plătit decât chiria de 38,80 de dolari pe lună. Dar eram falit. Profitasem cât putusem de banii obținuți la returnarea sticlelor de bere adunate prin apartament, iar acum nu mai aveam nimic. Așa că m-am dus să-l caut pe Charlie, care era în Far Rockaway.

Era vară, iar drumul din Manhattan până acolo era o adevărată expediție: am luat un autobuz ca să ajung la tren, apoi alt tren, am mai schimbat o dată trenul și am mers cu el până la capăt. Drumul ăsta putea să dureze ore întregi, iar eu eram pregătit, aveam să-i citesc pe Balzac, Baudelaire și Flaubert, în ediții de buzunar, tipărite cu cel mai mic font din lume. Era teribil de cald, iar când am ajuns în Far Rockaway i-am găsit pe Charlie și Penny pe plajă, cu fetița lor, Deirdre. Se așezaseră aproape de apă, iar eu am pornit spre ei prin nisip, îmbrăcat în negru din cap până-n picioare – pantofi, pantaloni, cămașă, geacă de piele –, dându-mi aere de Paladin[15]. Îmi zâmbeau amândoi. Charlie mi-a întins o bancnotă de cinci dolari, iar eu le-am zis:

— Perfect, vă pup!

Apoi m-am urcat în tren și mi-am început lungul și complicatul drum spre casă, citind întruna din cărticelele mele.

Charlie și cu mine am lucrat la o firmă de mutări. Am cărat mobilă de birou și o grămadă de cărți. Ar trebui să încerci odată și asta – muncă fizică, să muți lucruri grele dintr-o clădire în alta, de la un etaj la altul. Dar nu lucrurile tale, ci s-o faci zilnic pentru altcineva, în clădiri de câteva etaje, însă fără lift, să cari cărți, cărți, cărți și iar cărți, cutii peste cutii pline cu cărți.

Prietenul nostru Mark Clark, care era în grupa de actorie a lui Charlie, era șeful firmei de mutări. Începuse modest, cu o camionetă micuță, muta tablouri în Village, apoi a trecut la mutări de mobilă, apartamente întregi, și pe urmă și-a luat un camion mare, ca să poată muta și birouri de firme. Se pricepea și la asta, și la actorie. Care e ritualul lui de pregătire ca actor? Cară frigidere pe scări. Matt Clark mă considera un tip cam neserios din Bronx, dar mă lăsa să-i ajut cu mutările și să strâng ceva bănuți, mai ales fiindcă garanta mereu Charlie pentru mine. M-a cam luat la ochi când am scăpat un frigider pe care-l căram împreună, urcând pe scări până la etajul cinci. Altă dată, mutam biroul unei firme și, ca de obicei, eu am plecat aiurea. Am ajuns la o petrecere de Crăciun de la etajul respectiv. Am mâncat ceva, am băut un scotch, am flirtat cu vreo două fete. Ne

opriserăm un pic din lucru și m-am gândit că merit o pauză.

Când a aflat, Matt s-a înfuriat la culme și m-a concediat pe loc. I-am explicat toată povestea lui Charlie și, cumva, l-a convins pe Matt să mă primească înapoi.

Cât am fost copil, n-am avut telefon în apartament, dar acum îmi pusesem, în sfârșit. Într-o zi, m-a sunat tata, după câteva luni în care nu mai vorbiserăm deloc. Se alesese praful și de a doua lui căsnicie, la fel ca de prima, se mutase în Los Angeles, unde se bucura iarăși de deliciile vieții de burlac, și voia să merg la el. Invitația a sunat cam așa:

— Ce-ar fi să vii pe aici și să mă mai scapi și pe mine de câteva dintre fetele astea?

Îți dai seama? Bietul om voia să lege o relație cu fiul lui, iar acum simțea că are, în sfârșit, ce să-mi ofere. Probabil se gândea: E un puști ca toți puștii, are nouăsprezece ani, tre' să umble după fete, nu? Nu mă cunoștea suficient de bine ca să priceapă că eram un soi de poet aspirant, un artist, că mă visam un fel de Cehov. Nu mă interesau fetele... Adică, sigur, mă interesau, dar nu le înțelegeam și nici nu-mi dădeam seama că ele erau interesate de mine. Mi-a luat o viață întreagă să-mi dau seama că tata încerca să se apropie de mine cum credea el că e mai potrivit. Dar în momentul acela am simțit că nu mă cunoștea deloc, cum putea să-mi propună așa ceva?

Fiindcă locuiam singur, trebuia să fac rost de bani pentru chirie. Am încercat să lucrez ca picolo, dar nu mi-a ieșit. M-au prins mâncând din resturile de pe mese. Atât de foame mi-era. În timpul liber, hoinăream. Mă plimbam toată ziua pe străzi, apoi intram prin câte o bibliotecă publică, în primul rând ca să mă încălzesc. Dar am devenit un cititor avid. Nu aveam profesori, nici teme de făcut, așa că mă ghidam după propriile pasiuni. Mă mai îndruma Charlie Laughton, îmi sugera scriitori pe care să-i caut, ce să citesc, locuri în care să mă duc – cum era biblioteca de pe Forty-Second Street, unde puteam să mă încălzesc, și Automatul[16], unde puteam să mănânc.

La Automat, trăgeam o dimineață întreagă de o cană cu cafea și stăteam acolo vreo cinci ore, citindu-mi cărțile micuțe scrise de mari autori. Mă absorbea complet plăcerea lecturii. Cititul îmi calma mintea și-mi oferea o lume nouă în care să mă cufund. Televizorul mi se părea prea distant, prea rece; cărțile erau mai intime, era ca și când aveam niște prieteni de a căror companie mă puteam bucura în voie. Citeam Sărbătoarea continuă[17] și îmi spuneam: Nu vreau să termin cartea asta, mă simt prea bine în ea.

Dacă se făcea târziu și auzeai pe stradă, chiar sub geamul tău, un tip care recita cu o voce răsunătoare versuri în pentametru iambic, probabil că eram eu, repetam marile monologuri din Shakespeare. Cutreieram străzile din Manhattan și răgeam din mers scenele cu monologuri. Recitam pe lângă fabrici, la periferie,

fiindcă era mai pustiu. Unde altundeva era să mă duc? Unde era să joc? Asta faci când ești obsedat.

Pe străzile lăturalnice și prin pasaje nu aveam nevoie de permisiunea nimănui dacă voiam să-i joc pe Prospero, Falstaff, Shylock sau Macbeth. De unul dintre monologurile lui Hamlet mă îndrăgostisem atât de tare, încât am început să-l folosesc când mergeam la castinguri. Îi spuneam regizorului:

— Știu că aveți niște replici pe care vreți să le spun, dar am altceva gata pregătit, dacă nu vă deranjează.

De obicei îmi aruncau o privire de parcă deja se lămuriseră în ceea ce mă privea. Și pe urmă îi loveam cu bucata asta:

> Ce ticălos, ce sclav becisnic sunt!
> Să nu te-nfiori când vezi un comediant
> Doar într-un vis de chin, o-nchipuire...[18]

Din când în când, după versurile astea dădea câte unul din cap, un fel de: „Da, da, foarte frumos. Ne auzim la Paștele Cailor". Și plecam. Învățam ceva din treaba asta? Mă-ndoiesc, dar mă simțeam bine.

Hamlet are la un moment dat o replică ce rezumă, practic, viziunea mea legată de lecțiile de actorie: „Lasă-te călăuzit de bunul-simț. Potrivește fapta cu vorba și vorba cu fapta; ia aminte numai să nu depășești măsura [...] Trebuie, în prețuirea voastră, să atârne tot atât de greu cât mulțimea întreagă care umple teatrul".[19]

Cu alte cuvinte, mergi la cursuri de actorie. Apari în fața publicului. Demonstrează-ți că poți juca acel rol. Dar nu te supune orbește profesorilor. Trebuie să fii înțelept. Ascultă ce au de zis și folosește numai lucrurile cu care rezonezi; pe alea să le folosești. Nu există reguli, fiindcă atunci când vine vorba strict de interpretarea ta, nu contează ce cred cei mai mulți dintre oameni. Intuiția ta nu trebuie să fie influențată de public, ci de propria imaginație și de măsura în care ești dispus să te întorci către sine și să exprimi ce descoperi înăuntrul tău.

Când aveam vreo nouăsprezece sau douăzeci de ani, Charlie și cu mine tocmai încheiaserăm una dintre lungile noastre plimbări în care stăteam de vorbă, așa că ne-am retras în apartamentul meu din Bronx. Eu m-am oprit să mă uit în cutia poștală, iar Charlie a pornit pe scări, spre etajul meu. S-a oprit pe palier, s-a întors spre mine, a tăcut o clipă, apoi a spus:

— Al, tu o să fii o mare vedetă.

Charlie nu vorbea niciodată așa. Chiar niciodată. De când îl știam, nu scosese o vorbă despre așa ceva. Nu era genul lui. Chestia asta venise din senin.

— Știu, Charl. Știu, i-am răspuns.

Și chiar vorbeam serios. Nu că sunt religios sau ceva. Dar simt că există un spirit. Nici măcar nu trebuie să-i spui Dumnezeu. În AA[20], i se spune Puterea Superioară. Indiferent ce ar fi, indiferent ce ar crede oricine, pentru mine asta era. Eram convins că avea să se întâmple, cu toate că la momentul respectiv nu mă preocupa prea tare și nici nu mă gândeam la asta, de fapt. Pur și simplu presupuneam că avea să se întâmple și acceptam. Indiferent ce însemna treaba asta cu actoria, aveam să reușesc.

Alt actor tânăr, coleg cu mine în grupa la care preda Charlie, era un tip pe nume Martin Sheen. La o oră, Marty a rostit un monolog din The Iceman Cometh și a rupt. Mi-am spus atunci: Avem în fața ochilor un mare actor. Din punctul meu de vedere, el avea să fie următorul James Dean.

M-am împrietenit cu Marty Sheen, iar într-o zi mi-a zis:

— Tu știi care-i numele meu adevărat, nu? Estevez.

Era pe jumătate spaniol și era originar din Ohio, departe, în Midwest, unde avusese o copilărie grea. Avea nouă frați și surori, erau zece copii într-o familie săracă din clasa muncitoare. Era tenace și avea tărie de caracter, am simțit imediat că era unul dintre cei mai buni oameni pe care aveam să-i cunosc în viața asta, modest și generos. Îmi era drag. Îmi este drag și în ziua de azi.

Marty Sheen s-a mutat cu mine în South Bronx, ca să împărțim chiria la doi. Lucram împreună la Living Theatre din Greenwich Village, făceam curățenie în toalete și întindeam covoarele pentru decorurile spectacolelor pe care le puneau în scenă. Teatrul fusese înființat de Judith Malina și Julian Beck, doi actori care erau și mari vizionari, îl puseseră pe picioare în sufrageria lor de acasă, în anii '50, iar în cele din urmă îl mutaseră în clădirea de la intersecția dintre Fourteenth Street și Sixth Avenue. Făceau tot felul de spectacole după care îți venea să mergi acasă, să te închizi la tine în cameră și să plângi vreme de două zile, cu privirea pierdută în tavan. Aveau un impact teribil. Creau spectacole de teatru off-Broadway, iar succesul lor deschidea drumul și unor spectacole off-off Broadway[21]. Așa am putut și eu să fiu în câteva spectacole off-off-off Broadway, în care actorii jucau în cafenele din Village, în fața publicului care bea cafea și mânca prăjituri. Cu Hello Out There de William Saroyan aveam șaisprezece reprezentații pe săptămână la Caffe Cino, de pe Cornelia Street, iar la finalul spectacolelor trimiteam printre cei câțiva oameni din public o pălărie pentru contribuții, sperând să adunăm măcar doi-trei dolari ca să ne luăm ceva de mâncare. Când jucai acolo, întotdeauna exista pălăria aia care pornea prin public. Așa reușeai să mănânci ceva și să continui cu actoria. Era pentru noi Parisul de la începutul anilor 1900, Berlinul anilor '20. Marele nostru oraș, New

Yorkul, trecea printr-o renaștere. Asta era atmosfera de atunci, energia lui Sartre, Ibsen, Bertolt Brecht, Leonard Melfi, Allen Ginsberg, Ferlinghetti, Kerouac, Sam Shepard. Am moștenit lumea creată de ei.

Când Living Theatre a pus în scenă piesa The Connection de Jack Gelber, după ce terminam munca, Marty și cu mine mergeam la teatru și ne așezam în spatele spațiului destinat orchestrei – așa vedeam spectacolul în fiecare seară. Încă eram adolescenți, leoarcă de transpirație după ce montaserăm decorul în care jucau acum actorii. O făceam pe gratis, doar ca să avem ocazia să vedem unde te poate duce jocul, cât de departe poți ajunge cu doar o scândură și mânat de pasiune. Într-o seară, Marty s-a întors spre mine și mi-a spus:

— Îl vezi pe actorul care joacă rolul ăla? E un rol grozav. O să-l joc și eu într-o bună zi.

Și, mi-e martor Cerul, Marty Sheen a reușit să pună mâna pe rolul ăla. L-a jucat. Și l-a jucat extraordinar de bine.

Într-o vară, stăteam pe treptele de la intrarea unei clădiri de la intersecția dintre Tenth Street și Second Avenue. Mă sufocasem de cald toată ziua și de-abia începeam să-mi revin, apusese soarele și orașul se răcorise puțin. Mă întrebam ce aveam să mănânc în seara aceea. A apărut Marty, cu cel mai senin aer din lume, parcă plutea. Avea să-mi dea o veste.

— Hei, Marty! am strigat când l-am văzut.

A venit până în dreptul meu și mi-a spus:

— Al, am cunoscut fata cu care o să-mi petrec tot restul vieții. E pictoriță și o să fie soția mea.

— Rămâne secretul nostru, Marty. Dar de mâncat, tot trebuie să mâncăm.

Însă a avut dreptate, dacă te uiți un pic în calendar, în ce an suntem – el e tot Marty Sheen, Janet e soția lui și ea e fata despre care mi-a povestit acum vreo șaizeci de ani.

Înainte să renunț definitiv la apartamentul din Bronx, au tot venit și plecat diverși oameni. Uneori stătea cu noi unul dintre frații lui Marty sau un tip de la cursurile de actorie, Sal Russo, care avea o iubită, Sandra. Cea mai bună prietenă a Sandrei era o muziciană cu părul lung, închis la culoare, și cu ochi pătrunzători, pe nume Joan Baez. Trecea și ea pe la noi, se așeza turcește într-un colț și cânta la chitară. Încă nu era cu Bob Dylan, dar știam că Joan va ajunge departe. Nu cred că ne-am salutat vreodată. Doar făcea parte din fluxul de oameni care treceau prin apartament în timp ce lumea se învolbura în jurul nostru.

Se întorsese Cliffy în cartier. Și el, și Bruce se înrolaseră în armată. Bruce rezistase până la ceremonia de încorporare, unde îl apucaseră îndoielile, se prefăcuse c-o ia razna și amenințase că se aruncă pe fereastră, așa că l-au lăsat la

vatră. Cliffy, pe de altă parte, s-a ținut de treabă suficient cât să facă și câteva luni din stagiul militar, dar evident c-a intrat în belele și a ajuns la carceră, după care l-au dat afară din armată. Știam că eu nu eram în pericol să fiu recrutat, fiindcă o întrețineam financiar pe mama. Însă, după cum îmi zicea Charlie în fiecare zi, „Mai bine că nu te vor în armată, Al". Știa cât de nebun eram, cu ciudățeniile mele și cu anxietatea mereu la cote înalte. De-asta și beam. Îți imaginezi cum aș fi putut, cum ar fi putut puștiul care eram atunci să defileze de colo-colo scandând: „Un', doi, trei! Un', doi, trei!"? Poate doar într-un spectacol.

Cliffy se întorsese din armată într-o stare și mai deplorabilă. Acum era dependent de heroină injectabilă și făcea și spunea tot felul de tâmpenii. Povestea că fusese în același pluton cu Elvis Presley – până la urmă s-a dovedit că așa și fusese. Povestea că mersese în Canada, că lăsase o fată catolică gravidă și că se convertise de la iudaism ca să se poată însura cu ea. De câte ori trecea pe la mine, mergea în baie să bage în venă, uneori singur, uneori cu oamenii pe care-i aducea cu el și care nu voiau decât să bage și ei o doză. Cu mare durere i-am spus lui Cliffy că nu mai poate să vină la mine și să se drogheze în baie.

Nimeni nu a fost surprins când a luat o supradoză și a murit. M-am gândit atunci la o poveste pe care mi-o spusese. Când se afla în carceră, îmi povestise Cliffy, era supravegheat de un gardian, un tip din Sud care avea un pistol de calibrul 45. Tot ridica pistolul în fel și chip, ca să-l lustruiască, ori îl ținea în poală. Și începea să spună niște chestii oribile despre „evrei", fiindcă Cliffy încă era evreu la vremea aia. Cu accentul lui tărăgănat de sudist, îi zicea:

— Știi, aș putea să-ți zbor creierii chiar aici, pe loc, și dup-aia să le spun tuturor c-ai încercat să evadezi. Ce zici, să fac așa?

A tot repetat chestia asta zile în șir, până când, în cele din urmă, Cliffy s-a întors spre el și i-a răspuns:

— Auzi, omule, știi ceva? Ai face bine să mă omori. Fiindcă, dacă n-o faci, când ies de aici o să mă întorc și te omor eu pe tine.

Îmi și imaginez momentul în care gardianul ăla s-a uitat în ochii lui și și-a dat seama că vorbea serios.

Tot ce pot să spun este că, deși Cliffy n-a fost cel mai dur tip pe care l-am cunoscut, cu siguranță a fost cel mai neînfricat.

După ce am împlinit douăzeci și unu de ani, când de-abia începusem să lucrez ca actor, am fost chemat la un casting cu Elia Kazan, care era, practic, cel mai mare regizor din lume, atât de film, cât și de teatru, și care pregătea un nou film. Se numea America, America și avea să fie povestea călătoriei unui tânăr grec spre Statele Unite. Încercau să găsească un actor tânăr pentru rolul principal, relativ necunoscut, probabil cu un aer străin și tenul măsliniu. M-am gândit c-aș putea

primi rolul. Nu știu dacă aș fi fost grozav în filmul acela, dar credeam că am șanse fiindcă mă potriveam cu descrierea personajului.

Însă am întârziat și am ratat castingul. Când am ajuns eu acolo, ei plecaseră, se terminase. Aleseseră pe altcineva.

În clipa aceea, primul meu gând n-a fost despre mine. Înainte să fi ajuns măcar la castingul acela, îmi făcusem tot felul de visuri despre cum urma s-o ajut pe mama. Aveam s-o smulg din sărăcia și din nefericirea ei, să-i ofer toate lucrurile după care tânjise o viață întreagă și de care avea nevoie. Nu fiindcă ar fi însemnat că am succes. Nu fiindcă ar fi putut să facă tot soiul de lucruri cu banii ăia. Ci fiindcă s-ar fi implicat și ea. I-ar fi stârnit curiozitatea înnăscută, căci era inteligentă. I-ar fi dat un imbold, un nou început. Cred că așa ar fi supraviețuit.

Bruce a fost cel care m-a anunțat, mai târziu, când mama era pe moarte. M-am întors târziu acasă într-o seară, după una dintre plimbările mele prin East Village, și am găsit biletul pe care mi-l lăsase în ușă – îmi scrisese că are un mesaj urgent pentru mine. Stătea în clădirea vecină, așa că am urcat pe acoperiș, am trecut pe blocul lui, am coborât scările și i-am bătut la ușă. Bruce stătea cu părinții, m-a dus în bucătărie și mi-a spus:

— Maică-ta nu e bine deloc. E foarte bolnavă. Mai bine te duci acolo, frate.

Am zis „bine“, am strâns câți bani am găsit și am sărit într-un taxi spre 233rd Street.

Când am ajuns, am coborât din mașină și am ridicat privirea, am văzut că erau toate luminile aprinse în apartamentul lor. Era un pic mai mare decât cel vechi. Am urcat scările, am intrat pe ușă și i-am văzut pe bunicul și pe bunica cu lacrimi în ochi. Mama murise. Vezi tu, era prea târziu. Ajunsesem prea târziu. Murise așa cum avea să moară și Tennessee Williams – se înecase cu propriile pastile, regurgitându-le, așa cum și-au găsit sfârșitul atâția alții.

Mulți oameni vor să lase în urmă lumea asta ca să meargă într-una mai bună, iar ea ajunsese în stadiul în care evada luând medicamente. Unii au crezut că s-a sinucis, cum încercase în urmă cu aproape cincisprezece ani. Dar de data asta n-a lăsat niciun bilet, nimic. Pur și simplu, murise. De asta am pus mereu un semn de întrebare lângă moartea ei. Când sunt medicamente la mijloc, se întâmplă des să moară oameni care nu intenționează să se sinucidă. Nu știu dacă ea asta a făcut. Aș vrea să-i ofer mamei prezumția de nevinovăție, demnitatea asta, să fiu corect cu amintirea ei.

În dimineața următoare, n-am să uit niciodată expresia bunicului meu – ședea pe un scaun pliant în mijlocul camerei, nu era nimic în jurul lui, stătea aplecat în față, cu capul sprijinit în mâini, adus de spate până aproape de genunchi. Bătea întruna cu un picior în podea. Nu-l mai văzusem niciodată așa. Nu-mi mai văzusem niciodată bunicul atât de tulburat. Nu vorbea, dar știam exact ce ar fi

spus. Nu. A fost o greșeală. Era prea tânără. Mai putea fi ajutată. Ce pierdere cumplită.

Poate c-aș fi putut împiedica nenorocirea. Tragedia mamei mele a fost sărăcia. Era prizonieră în noroiul sărăciei și nu se putea mișca. Știam că avea inteligența și sensibilitatea înnăscute cu care să înțeleagă lumea noastră, fiindcă era curioasă. Citea cărți, în tinerețe luase lecții de pian, pe vremea când familia ei și le putea permite. Mergeam la film împreună, mergeam la teatru de câte ori puteam. Mama m-a dus la spectacole de Broadway în Manhattan. Când eram adolescent, am ajuns la o emisiune-concurs TV foarte populară, Roata norocului. Puneau accent pe povești personale impresionante, iar pe mine m-au ales fiindcă îi salvasem viața prietenului meu din copilărie, Bruce, care pusese un pariu prostesc și se trezise atârnat de o țeavă, la șase metri deasupra pământului. În emisiune, am câștigat niște premii și ceva bani, iar primul lucru pe care l-a făcut mama cu banii ăia a fost să mă ducă la Pisica pe acoperișul fierbinte, pe Broadway. Exact ca la trei sau patru ani, numai că acum aveam cincisprezece. După ce am văzut spectacolul, am mers la cină cu mama. Avea un simț al umorului delicios și un bun-gust înnăscut. Asta o deosebea de restul familiei. Dar era o femeie singuratică. Terapia, moderația, siguranța – toate astea ar fi putut s-o ajute. Știam că o să i le pot oferi și chiar mai mult de atât.

Și nu cred că i-am spus-o vreodată. Nu cred că i-am spus vreodată c-o să am succes și c-o să am grijă de ea. Cum aș fi putut să-i explic? „Mama, așteaptă și-o să vezi, o să răzbesc." Sună ca dintr-o piesă de Odets, dar chiar așa era. Știam că în doar câțiva ani o să pot s-o ajut. Una e să fii tu convins, dar cum îi spui cuiva că ești predestinat să ai succes? Cine te-ar crede?

Cum poți să-i spui cuiva că știi c-o să reușești în viață, când tu ești vai de capul tău, dormi pe jos, pe coridoarele teatrelor, te aciuezi prin apartamentul câte unui prieten ca să te poți odihni ca lumea o noapte? Mama mi-a povestit odată că mă visase: stăteam pe marginea unei stânci, ca în La răscruce de vânturi, vântul îmi sufla în păr, eram palid și tras la față. Eram slab și păream epuizat. Visul acela o întristase teribil. Cum să auzi povestea asta și pe urmă să-i spui: „Stai liniștită, o să ajung mare"?

Știam că așa avea să se întâmple. Asta era binecuvântarea mea. Poate că aflasem pe vremea când îmi dădea bunica mea de mâncare în bucătărie și mă făcea vedeta tuturor poveștilor pe care mi le spunea. Poate că știam datorită prietenilor mei de pe stradă. Poate datorită lui Marty Sheen sau bunului meu prieten, Charlie Laughton. Când se petrecuse? Cine era puștiul ăsta cu o energie de nestăvilit, care putea să lumineze curtea unei școli în toiul nopții? Ceva mă mâna de la spate. Trebuia să răzbesc, fiindcă doar așa puteam supraviețui în lumea în care trăiam.

Dar întâi a urmat o perioadă grea, de doliu, în care bântuiam peste tot ca o fantomă. Eram dat peste cap – am început să cobor din metrou la stația greșită, să mă lovesc de obiecte în mers, să mă gândesc la unele lucruri și să le uit pe altele. La vârsta aceea, mi se părea imposibil, de neconceput să accept c-o pierdusem pe mama.

Lucram ca plasator la cinematograful Rivoli din Times Square. Unii dintre colegii mei erau fugari, alții aveau familii cărora trebuiau să le pună mâncare pe masă, iar slujba de plasator era una dintre cele trei joburi pe care le aveau și din care își întrețineau soțiile și copiii. Îmi ziceau:

— Auzi, puștiule, tre' să mă odihnesc un pic, poți să-mi ții locul?

Acceptam, iar ei mergeau să tragă un pui de somn la balcon.

Când oamenii din Jersey veneau la cinema, știi genul, de obicei sâmbătă-seara se apropia de mine câte o fată frumușică și-mi zicea: „Asta-i pentru tine", îndesându-mi ceva în palmă, ca și cum îmi dădea un bacșiș. Pe urmă mă uitam și vedeam că-mi pusese în mână un chibrit ars. Râdeam, ce să fac.

Cinematograful avea un stand cu dulciuri, iar acolo era și o oglindă cu patru laturi. Mă așezam în fața ei și mă minunam de unghiurile din care-mi reflecta fața, unghiuri pe care nu le mai văzusem niciodată. Mă întrebam: Cine e tipul ăsta la care mă uit în oglindă? Îmi priveam profilul. Mă vedeam pe trei sferturi. Mă priveam din față și mă gândeam: Cum să ajung eu actor, cu mutra asta? Administratorul cinematografului, un tip alb, solid, avea altă viziune. Mi-a spus odată:

— Nu-mi plac favoriții ăștia, te fac să arăți ca un mexican.

Mi-am zis: Ăsta-i un comentariu cam obtuz. Și ce înseamnă, până la urmă? A sfârșit prin a mă da afară fiindcă mă uitam prea mult în oglindă. Am fost concediat din zbor. A fost ceva elegant, ca un pas de balet. Administratorul era sus, la balcon, și în timp ce cobora pe scara impozantă, răsucită în spirală, o structură sofisticată, ca scoasă din Pe aripile vântului, a trecut pe lângă mine la etajul doi, m-a arătat cu degetul și a urlat: „Ești concediat!", apoi și-a continuat drumul spre holul de la parter. Nici măcar nu a încetinit, nu și-a ieșit din ritm. Ce mod grațios de a fi dat afară! Aproape că l-am aplaudat.

La alt serviciu livram Show Business chioșcurilor de ziare de pe Seventh Avenue. Apărea o dată pe săptămână: oamenii din domeniu îl cumpărau și îl citeau în căutare de informații despre piesele puse în scenă și despre posibilele castinguri. Astea chiar erau informații valoroase. Făceam doișpe dolari într-o zi de muncă, era o sumă imensă pentru mine. După ce luam banii, mergeam într-un bar cu teancul meu de bancnote de un dolar. Îmi plăcea să strâng bancnotele într-o bilă mare, ca pe urmă să le desprind, una câte una, ca un mare mahăr,

după care să le trântesc pe bar, ca și când mai aveam o grămadă prin buzunare. Când ești sărac lipit pământului, încerci să dormi până la 4 după-amiaza doar ca să amâni cât mai mult senzația de foame. Dacă reușeam să adun 1,19 dolari și dacă mă răsfățam cu o friptură și un cartof copt la Tad's Steaks, mă simțeam de parcă era masa festivă de Ziua Recunoștinței.

Aveam un cărucior micuț, roșu cu care transportam ziarele, făcând opriri la diverse chioșcuri de presă de pe Seventh Avenue, de la Thirty-Fourth Street până la Fifty-Seventh Street. În spatele căruciorului țineam o sticlă de Chianti. Când ploua cu găleata, îmi dădeau o pelerină de ploaie care mă acoperea din cap până-n picioare; nu mă proteja cine știe ce, dar măcar proteja ziarele. Trăgeam căruciorul ăla de-a lungul Seventh Avenue, beat deja la 9.30 sau la 10 dimineața, și, ud leoarcă, îi dădeam înainte, fredonând un cântecel pe care-l inventasem:

Mă simt biiiiin'
Cu sticla mea de viiiiin.

Pe lângă Charlie și Cehov, cred că și băutura mi-a salvat viața. Era un tratament pe care puteam să mi-l administrez singur. Îmi îmblânzea durerea și mă ținea departe de ambulatoriul de la Bellevue. Seara beam și dimineața luam pastile ca să mă calmez. Încercam întotdeauna să mă calmez, fiindcă mi-o lua mintea razna, iar alcoolul avea un efect liniștitor. Dacă aș fi avut cocaină, probabil aș fi levitat, așa că foloseam alcoolul ca să-mi ostoiesc durerea și sentimentul de deșertăciune, ca să-mi mai domolesc energia. Da, pentru mine funcționa.

De Charlie m-am îndepărtat și n-aș putea să îți explic de ce. Nu știu ce-am făcut sau ce n-am făcut. Nu era din cauza vreunei dispute. Mi-a zis din senin: „Trebuie să-ți vezi de viața ta", un lucru tare ciudat, pe care l-am simțit ca pe o respingere. Cred că Charlie și-a dat seama de potențialul meu, dar avea și el viața și problemele lui, de care trebuia să se ocupe. Avea vreo treizeci și cinci de ani, soție și copil, îl aștepta alt drum. Eu eram puști, de-abia sărisem de douăzeci de ani, vulnerabil și încă imatur. Aproape că eram irecuperabil. Poate că-l sunam prea des, poate mă bazam prea mult pe el. Poate s-a gândit că, după ce-o pierdusem pe mama, aveam nevoie de altceva. Însă nu eram nici pe departe la nivelul lui de sofisticare. Era cu mult în fața mea.

Răceala dintre noi n-a durat mult. N-a existat o împăcare; pur și simplu, ca prin osmoză, ne-am apropiat din nou. Dar încă sufeream din cauza felului în care se îndepărtase de mine – mă afectase profund.

Mă simțeam pierdut și singur în Village, absorbit de durerea provocată de moartea mamei și copleșit de o stare generală de rău. Aveam senzația că viața

mea era pe punctul de a se destrăma. Am mers la un telefon public dintr-un bar, l-am sunat pe bunicul, în Bronx, să-i spun prin ce trec, și am izbucnit în plâns. Mi-a zis întruna:

— Haide. Vino la noi. Hai să stai cu mine. Vino să stai la noi.

Deja plângeam în hohote.

— Hai aici. Haide la mine.

M-a uluit. Dar nu m-am dus. Am rămas unde eram. Mă mutasem din Bronx și găsisem o cameră în Chelsea, cu opt dolari pe săptămână.

Altă dată l-am sunat pe bunicul după ce încercase să-mi facă rost de o slujbă în construcții. Stătusem treaz toată noaptea dinaintea zilei în care trebuia să încep munca și l-am sunat la 7 dimineața. A răspuns și mi-a zis:

— Nu te duci la muncă, știu. N-are nimic.

Ai idee cât de greu era să faci rost de un job pe șantier? Sunt sigur că s-a chinuit mult să mi-l găsească. Dar am continuat să fac câte o treabă măruntă ici și colo. Atât puteam; nu-mi terminasem studiile și nici nu-mi doream să le termin. Un singur lucru mă interesa. Eram convins că sunt artist.

A murit și bunicul în anul acela, cum se întâmplă uneori după o asemenea traumă, când un părinte își pierde copilul. Mama a fost primul lui copil și au avut o relație minunată; el o iubea, iar ea își iubea tatăl – se vedea cu ochiul liber. La momentul respectiv încă făceam livrări pentru Show Business și într-o zi am leșinat pe drum. Probabil din cauza foamei și a traumei de a-mi fi pierdut și bunicul.

Era un om cald, cu o inimă bună, chiar dacă se născuse într-o lume nemiloasă. Când s-a mutat în East Harlem, locul în care se stabiliseră mulți sicilieni, familia lui a trăit printre gangsteri care nu deveniseră încă faimoși în toată lumea, dar oamenii începeau să știe de ei. Lumea aceea îi era la îndemână bunicului, putea pătrunde în ea ușor, dar, așa sărac cum era, n-a vrut s-o ia pe drumul acela. După cum mi-a spus odată, n-avea el inimă să se bage în infernul ăla.

Bunicul a avut necazuri cu mama lui vitregă, așa că la nouă ani s-a lăsat de școală, a fugit de acasă, angajându-se să lucreze pe un camion care transporta cărbuni, și s-a întors abia după ce a împlinit cincisprezece ani. Era un puști rebel, care hoinărea cu prietenii lui derbedei prin Upper Manhattan și prin Bronx, pe vremea când acolo erau doar terenuri agricole. Când avea ocazia, făcea muncă de ucenic sau lucra la câmp și dormea sub cerul liber. Asta se întâmpla la începutul anilor 1900, când toată lumea se deplasa mai mult pe jos sau cu căruțe trase de cai, iar el locuia în inima unui oraș-port. Își alesese un drum greu, dar pentru el era ca o aventură.

În orașul lui din Sicilia, meseria de zidar era aproape o tradiție, iar el s-a făcut tencuitor, cum fusese și tatăl lui, și a devenit tot mai priceput la meșteșugul ăsta

pe măsură ce a înaintat în vârstă. Grație măiestriei lui familia noastră a rămas pe linia de plutire. Oamenii se minunau când îi vedeau lucrările. Fiul lui, unchiul meu, avea o vorbă: dacă ar fi fost la fel de talentat ca bunicul meu, tot New Yorkul ar fi fost al lui. Bunicul ne-a povestit că, în timp ce lucra odată într-o clădire elegantă de birouri din centrul Manhattanului, s-a întâmplat să fie pe-acolo Katharine Hepburn, care a ridicat privirea, l-a urmărit o vreme cum lucra sus, pe scară, și i-a zâmbit. L-am întrebat:

— Și cum era?

— Oh, era drăguță, avea o groază de pistrui.

Când eram mic, îl priveam lucrând chiar la blocul nostru, și remarcam mereu cât de concentrat era. Intra într-un fel de transă: nu mai exista nimic altceva pe lume în afara lucrării. Își mișca mâinile cu atâta siguranță, atât de ferm și de atent, făcea mișcări așa de rapide și de complexe. Concentrarea lui extraordinară te atrăgea și pe tine, avea o solemnitate aparte, ca un pictor absorbit de pânza lui. N-am nicio îndoială că m-a marcat, căci așa aveam să-mi privesc și eu munca într-o bună zi. Nu vorbesc prea des despre el, dar m-a influențat enorm, m-au influențat inteligența și umorul lui. L-a cunoscut și Charlie și a văzut din prima clipă ce ființă luminoasă era, cu câtă bunătate îi privea pe cei din jur. A văzut un om cu suflet. L-am iubit enorm de mult. Sunt astăzi aici datorită lui și n-am să uit lucrul ăsta niciodată.

Începeam, în sfârșit, să cunosc oameni noi în Village, alți artiști sau actori. Un prieten de-ai mei, Tommy Negron, cu care copilărisem în Bronx, era acordor de piane, iar eu eram convins că avea să ajungă un mare muzician. Mă lăsa să dorm pe jos în apartamentul lui. Avea un borcan mare plin cu monede de un penny[22] și mai băgam și eu mâna în el din când în când. Pe vremea aceea, un pumn de monede d-astea însemna o sumă bunicică. Alec Rubin era de multă vreme membru al Actors Studio[23], făcea parte din departamentul lor de regizori și uneori era și moderator. Îmi era simpatic și monta spectacole într-un spațiu micuț de sub apartamentul lui de pe West Seventy-Second Street. Am făcut odată baie în cada lui, după care am coborât și am jucat în Why Is a Crooked Letter. Spațiul era atât de înghesuit, încât atunci când am început să fumez, în personaj fiind, o spectatoare mi-a întins scrumiera. Am jucat și în spectacole pentru copii la Theatre East, parodii comice după câteva basme clasice. Într-una eram un vânător lăudăros care mergea s-o salveze pe bunica Scufiței Roșii de lupul mare și rău. În alta, eram un broscoi care se transformase în prinț, dar voia să redevină broscoi fiindcă iubita lui era tot broască. Era un musical, trebuia să și cânt. Mergeam să joc în reprezentațiile de sâmbătă și duminică după-amiază,

încă pe jumătate amețit de cu o seară înainte. Cântam și dansam în spectacolele astea și, cumva, o scoteam la capăt. Mă plăteau bine, așa că aveam bani de mâncare și de cheltuială pentru restul weekendului.

Actors Gallery era un teatru micuț din SoHo, urcai niște trepte și ajungeai la o încăpere în care aveau loc maximum douăzeci și cinci-treizeci de persoane. Șef era Frank Biancamano, care îmi fusese și dispecer când aveam șaisprezece ani și făceam pe mesagerul pe bicicletă. Când am intrat la castingul lui, m-a întrebat:

— Parcă te știu de undeva?

Am fost un pic stânjenit când l-am văzut, mă prezentam ca actor în fața unui om care mă știa curier. Am rămas în picioare, cu umerii încovoiați a stinghereală și arătându-i mai multe laturi ale figurii mele, prefăcându-mă sensibil, fiindcă nu voiam să mă recunoască. Dar i-a plăcut proba pe care am dat-o, a văzut ceva în mine și m-a primit.

A început să-mi dea roluri în piese ca Război cu Troia nu se face, a lui Jean Giradoux, și Mario și magicianul, a lui Thomas Mann, chestii captivante. Pe urmă mi-a dat un rol în Creditors, o piesă cu doar trei personaje, scrisă de August Strindberg. Era o poveste ciudată, despre o femeie și doi bărbați – unul era fostul ei soț, iar cu celălalt de-abia se căsătorise –, pe care nu eram convins c-o înțelegeam întru totul. Dar acum lucram alături de actori cu multă experiență. Jucau extraordinar, iar eu făceam parte din lumea lor.

Și apoi, într-o noapte, pe scenă, din senin, s-a întâmplat. Mi-a fost dezvăluită puterea expresivității, așa cum n-o mai simțisem niciodată. Nici măcar nu o căutasem. Asta e frumusețea lucrurilor de genul ăsta. Nu le cauți. Am deschis gura și am înțeles, cumva, că pot vorbi. Rosteam cuvinte, și erau cuvintele lui Strindberg, dar le spuneam ca și cum erau ale mele. Lumea era a mea, sentimentele erau ale mele și treceau dincolo de South Bronx. Părăsisem tărâmul familiarului. Devenisem parte din ceva mult mai vast. Îmi descoperisem o profunzime neștiută până atunci, sentimentul că făceam parte dintr-o lume întreagă, nu dintr-un singur loc din universul ăsta. M-am întrebat: Ce se întâmplă? Mă simt de parcă plutesc. Da, ăsta e. Ăsta e lucrul cel mai important, iar acum trebuie doar să întind mâna și să-l ating. E aici, iar acum știu că e posibil. Dintr-odată, în clipa aceea, m-am simțit universal.

Am știut pe loc că din acel moment nu aveam să-mi mai fac griji niciodată. Că mâncam, că nu mâncam. Că făceam bani, că nu făceam bani. Că eram faimos, că nu eram faimos. Nu mai însemna nimic. Iar ăsta e un mare noroc în industria noastră – să nu-ți pese de lucrurile astea. În fața mea se deschidea o ușă, nu spre o carieră, nu spre succes sau avere, ci spre spiritul viu al energiei. Primisem șansa de a privi în mine însumi și nu puteam decât să spun: Vreau să fac asta pentru

totdeauna.

[12] În original, Elsmere Theatre. În perioada aceea, multe săli de spectacol din New York purtau numele de „teatru“, însă erau folosite și ca săli de cinematograf.

[13] Numele informal sub care era cunoscut High School of Performing Arts din Manhattan, fiind un acronim pentru Performing Arts (Artele Spectacolului).

[14] Cookie – „prăjiturică“ în limba engleză.

[15] Personajul principal al serialului american western Have Gun – Will Travel (1957–1963). Misterios și curajos, Paladin se îmbrăca întotdeauna în negru când pornea în misiune.

[16] Apărute inițial în Germania, la începutul anilor 1900, Automatele ajunseseră între timp extrem de populare și în SUA, mai ales în rândul artiștilor aspiranți săraci. Erau restaurante de tip fast-food în care mâncarea se afla în vitrine uriașe, iar clienții introduceau monede în aparat și primeau porția aleasă.

[17] Volum semnat de Ernest Hemingway și apărut în anul 1964.

[18] Hamlet, de William Shakespeare, actul II, scena 2, în traducerea lui Ion Vinea.

[19] Hamlet, de William Shakespeare, actul III, scena 2, în traducerea lui Ion Vinea.

[20] Alcoolicii Anonimi.

[21] Off-Broadway, off-off Broadway și off-off-off Broadway, termeni consacrați ca atare. Fac distincția între spectacolele de teatru, având drept criteriu numărul de locuri din sală, respectiv numărul de spectatori. Pentru off-Broadway – între 100 și 499 de locuri; pentru off-off Broadway – până în 100 de locuri; pentru off-off-off Broadway – spectacolele sunt jucate în spații mici, cum ar fi cafenelele și barurile. Spectacolele de tip Broadway (Broadway shows) se joacă în fața unui public de peste 500 de spectatori.

[22] 1 penny reprezintă 0,01 dolari americani.

[23] Organizație pentru actori profesioniști, cunoscută mai ales pentru dezvoltarea și predarea actoriei. Principiile de bază („Metoda“) pornesc de la creația regizorului rus Konstantin Stanislavski și încurajează o interpretare sinceră și realistă, prin folosirea sentimentelor, a trăirilor și chiar a experiențelor actorilor, precum și printr-o empatie profundă față de personaje. Are sediul în New York și, începând din anul 2017, copreședinții organizației sunt Ellen Burstyn, Alec Baldwin și Al Pacino.

3

UN TIGRU ȘI UN INDIAN

Herbert Berghof nu-și ieșea ușor din fire, iar eu reușisem să-l înfurii. Și asta doar fiindcă mă văzuse jucând.

La HB Studio se obișnuia ca, din când în când, toate grupele de la cursurile de actorie să se adune într-o sală de seminar, fiecare profesor să aleagă unul sau doi dintre elevii lui și aceștia să interpreteze o scenă sub privirea atentă a lui Berghof. Era, în bună măsură, o onoare să fii ales, iar nivelul actoriei era, în general, excelent.

Charlie ne alesese pe mine și pe un coleg să punem în scenă o selecție scurtă dintr-un film de televiziune numit Crime in the Streets, despre o gașcă de puștani din New York. Mai lucrasem la scena respectivă și la alte cursuri de actorie, chiar și cu Charlie, așa că avea încredere că-mi va ieși bine. Mi-am pus un maiou alb, care mi se părea că i se potrivește personajului, și am jucat cu energia pe care o simțeam necesară.

Când am terminat, m-am întors la locul meu, lângă Charlie, în camera pe jumătate scăldată în întuneric. Charlie m-a strâns ușor de braț și mi-a spus:

— Ai fost grozav, Al. Ai fost grozav.

M-au bucurat cuvintele astea, dar ceva din atitudinea lui mi-a lăsat impresia c-ar vrea să-mi mai zică ceva, însă era forțat să vorbească în șoaptă, fiindcă în jurul nostru erau ceilalți profesori și cursanți. Am simțit că ceva nu e în regulă.

De la locul lui, din fața sălii, Berghof a început să comenteze scena. Era un austriac sobru, care fugise din Viena înainte de război. L-am văzut înroșindu-se la față de mânie când a izbucnit în direcția mea.

— Cine te crezi? a explodat. Cine ți-a permis ție să faci… așa ceva?

Clocotea de furie și indignare. În tot timpul ăsta, Charlie mă strângea în continuare de braț și-mi spunea în șoaptă:

— Ai fost grozav.

Ca actor, reprezentația pe care o dai, felul în care joci reflectă întotdeauna viziunea și sentimentele tale. Nu doar față de cuvintele așternute pe pagina respectivă, ci orice simți în momentul acela – problemele tale, issues, cum le-am zice în ziua de azi. Iar adesea nu știi nici tu ce simți până în clipa în care ești pe scenă și rostești replicile. Însă ceea ce faci este mereu o expresie a sinelui tău. Eu doar jucasem o scenă care credeam că exprimă ceva din mine, întrupasem un gen de om pe care îl cunoscusem pe vremuri și o lume în care petrecusem destul timp.

Nu reușeam să-mi dau seama ce făcusem de-l tulburasem atât de tare pe Berghof. Era un actor respectat și o forță uriașă în lumea teatrului – regizase producția originală de pe Broadway Așteptându-l pe Godot –, iar părerea lui însemna ceva. Poate că, instinctiv, nu mă agrea pe mine sau avea ceva cu oamenii ca mine. Arătam de parcă venisem de pe stradă. Mă mai lovisem în viață de

prejudecăți de genul ăsta. Credea că exagerez? Eram prea dezbrăcat? Ar fi fost mai bine să port o pelerină, ceva?

Asprimea neobișnuită a reacției lui m-a urmărit o bună bucată de timp – decenii întregi. Când trecusem deja de șaptezeci de ani, iar Charlie era grav bolnav – avea scleroză în plăci –, îl vizitam la spital, în Santa Monica, mă așezam lângă patul lui și trăncăneam. Într-o zi am adus vorba despre ce se petrecuse în sala aceea de seminar, cu atâția ani în urmă.

— Hei, Charl, i-am zis, mai știi scena aia pe care am făcut-o odată, când Berghof a luat-o razna?

— Da, țin minte ziua aia. M-am mai gândit și eu la ea.

— Ce crezi că s-a-ntâmplat atunci? Ce l-a supărat, de fapt?

Și Charlie mi-a răspuns:

— Cred c-a văzut viitorul.

Era începutul anilor '60 și în lumea actoriei se petrecea ceva. M-am întrebat dacă schimbarea aceea îi era străină unui om ca Herbert Berghof. Poate că nu-i plăcuse pasajul pe care îl alesesem, nu rezona cu el sau nu-i plăcuse cum fusese interpretat. Nu doar scena mea, ci și celelalte fragmente, jucate în ziua aceea de colegii mei, erau în afara ariei lui de înțelegere. Sau poate că, de fapt, nu era deloc un șoc pentru el. Poate că oamenii ca Berghof văzuseră de ceva vreme locomotiva schimbării în zare, apropiindu-se cu viteză chiar de ușa lor. Poate că simțea că urma să fie scris un nou capitol, iar pe el n-avea să-l includă.

Totul începuse cu Brando. El era influența. Forța. Inițiatorul. Ceea ce crease el, alături de colaboratori ca Tennessee Williams și Elia Kazan, era mult mai visceral. Era amenințător. Brando făcea parte dintr-un triumvirat de actori, împreună cu Montgomery Clift și James Dean. Clift avea frumusețea și sufletul, vulnerabilitatea. Dean era asemenea unui sonet, compact și frugal, capabil să exprime atât de mult cu doar un gest sau o nuanță. Iar dacă Dean era un sonet, Brando era un poem epic. Era chipeș. Era carismatic. Era talentat.

Este o secvență faimoasă din Un tramvai numit dorință, în care Brando își pierde mințile în timpul jocului de cărți, ajungând să urle la baza scărilor: „Stella! Stella!" Tensiunea din scena aceea este construită treptat, datorită felului în care a regizat inițial piesa Elia Kazan și a modului în care a păstrat-o Brando în memorie, după ce a jucat-o seară de seară. Dar până a ajuns să facă și filmul, Brando devenise deja o forță a naturii. Trăiai secvența aia așa cum trăiai o tornadă sau un muson. Atât de captivantă era.

Însă evoluția – mai ales profesională – are mereu darul de a neliniști oamenii. Brando atrăgea furia multora. Unii ziceau că mormăie când își spune replicile. Ziceau că are trăsături prea fine, prea delicate. Ziceau că-i place să-și etaleze pieptul. Dacă îi denigrau abordarea actoricească, o făceau fiindcă nu vedeau

tehnica din spatele ei. Dar el a reușit să deschidă o ușă spre propria lume interioară, așa a putut să se dezvăluie și să comunice cu publicul, astfel încât cei care-l priveau să se identifice cu el.

Datorită lui Brando au apărut actori precum Paul Newman, Ben Gazzara, Anthony Franciosa și Peter Falk, oameni ca John Cassavetes, care era în sine un fenomen aparte. Aceștia erau idolii erei de dinaintea erei mele, actorii care depășiseră deja universul studiourilor, erau afară, în lume, de mai mult de un deceniu când am ajuns eu acolo. Și pe urmă Dustin Hoffman a aruncat ușa în aer, pur și simplu, deschizând calea și pentru alți actori.

Când am aflat despre el, Dustin îi era elev lui Lee Strasberg la Actors Studio. Ceilalți cursanți vorbeau despre el cu un soi de venerație stranie, de parcă era o fantomă sau un criminal căutat de poliție. În jurul numelui său era o energie atât de intensă, încât trebuia să-l vezi cu ochii tăi, să te convingi dacă se ridica la înălțimea reputației lui formidabile.

Pe urmă a pus mâna pe el Mike Nichols, l-a acaparat cu totul pentru Absolventul. Absolventul era un film contemporan, ancorat în prezent, o critică la adresa lumii în care trăiam, și i se potrivea perfect lui Dustin. A apărut la momentul ideal, exact când eram cu toții pregătiți pentru el. Iar succesul filmului l-a transformat pe Dustin în vedeta supremă.

Lucram în Boston când a avut premiera Absolventul și mi-am zis: Asta e, s-a terminat. A spart bariera sunetului. Cel mai mult mă entuziasma să văd un artist atât de bun în ceea ce făcea, ceva original, ceva ce-ți dădeai seama că nu mai făcuse nimeni până atunci.

La începutul anilor '60, știam cu toții că Marty Sheen avea să fie un mare actor. Încă juca în piese off Broadway când m-a văzut într-o zi la metrou. Eram pe peron, îmbrăcat într-un pardesiu lung, care-mi ajungea până la glezne. Arătam de parcă jucam un rol într-unul dintre filmele mute ale lui Charlie Chaplin. Trecuse cam un an de când locuiserăm împreună, iar carierele noastre o luaseră în direcții diferite. El lucra în mod constant, iar eu eram tot un amărât. Eram la un pas de a întinde mâna, în speranța că avea să-mi arunce cineva o monedă. Mi-a zis:

— Salut, Al, omule, ce faci?

— Bine.

M-a privit lung, îmbrăcat cum eram în haina aia prăfuită, la mâna a doua, încălțat cu niște pantofi rupți, mi se vedeau degetele de la picioare prin găuri, și și-a dat seama că probabil nu eram bine.

Dar a trecut peste toate astea și m-a întrebat:

— Al, îmi faci onoarea – chiar cuvântul ăsta l-a folosit, „onoarea" – să fii

dublura mea în spectacolul în care joc acum?

Juca în The Wicked Cooks, de Günter Grass, o piesă neobișnuită, alegorică, care îl solicita fizic foarte mult. Era lovit întruna cu obiecte de recuzită și trântit pe jos. Sigur, eram amândoi conștienți că nu puteam fi dublură – nici pentru Marty, nici pentru altcineva. Și nu din vreun motiv de ordin moral. Pur și simplu, nu eram în stare s-o fac. Mi-aș fi dorit să fiu în stare, fiindcă aș fi făcut ceva bani așa, dar, nu știu nici eu de ce, îmi pierd concentrarea când privesc pe altcineva jucând un rol pe care eu ar trebui să-l imit. Însă piesa asta era la Orpheum, pe Second Avenue, și însemna practic să joc pe Broadway. Și să câștig niște bani. Așa că i-am mulțumit și i-am răspuns:

— Normal, Marty, sigur că da.

Credeam că accept de dragul lui Marty, fiindcă părea așa entuziasmat de revedere. Ținea la mine și eu îl iubeam la fel de mult.

Evident că regizorul m-a urât din toată inima. A părut să aibă ceva cu mine din prima clipă. Arătam ca un anarhist. Oriunde mergeam, oamenii mă priveau de parcă se întrebau: „De unde a mai apărut și tipul ăsta? Cine se crede?“ Era ceva în ținuta mea, nu știu ce, însă îi deranja pe cei din jur în anumite situații, de obicei în teatru. Când aveam de-a face cu persoane aflate într-o poziție de autoritate, apărea un pic de tensiune. Regizorul era un tip pe nume Vasek Simek, care se comporta ca un dictator. Îi și vedeam biciul invizibil din mână. Urla la mine:

— Actor metodic!

Era o tachinare răutăcioasă, o spunea ca pe o jignire. Pe urmă am aflat că, atunci când nu-i țineam locul lui Marty, trebuia să joc ca figurant, să fiu un soldat care doar se plimbă pe scenă. Eu nu știu nici măcar pe stradă ce să fac, cum să merg, darămite pe scenă? Mă prefăceam că mă plimb, dar de fapt plecam cu totul din teatru. Iar Simek se enerva tot mai tare. Mă uitam la el și-mi spuneam: E imposibil, n-are cum să meargă.

Știi ce a trebuit să se întâmple. Exista un singur deznodământ posibil. În primul rând, a trebuit ca Marty Sheen să facă laringită. A venit într-o zi la repetiții tușind și horcăind. Eu probabil mă ascundeam prin vreun colț al teatrului, singur, și citeam Spinoza, când m-a înșfăcat și m-a privit drept în ochi.

— Al, frate, tovarășul meu, trebuie să intri în locul meu, mi-a zis răgușit. Mi-am pierdut vocea. Dar poți să joci tu.

— Ce?

De-abia îl înțelegeam, atât de tare îi afectase laringita vocea. Mi-a răspuns:

— Intri în locul meu!

Încremenisem. M-am gândit că poate e o farsă, că din clipă în clipă o să vorbească normal și o să izbucnească în râs. Dar nu glumea. N-am vrut să-mi

dezamăgesc prietenul, dar nu știam absolut nimic despre ce făcea sau spunea el în spectacolul ăla. Ca și cum ai fi prins în seiful unei bănci și ai încerca să le explici tuturor că n-ai intrat acolo ca să-l jefuiești.

I-am zis:

— Marty, nu pot. Nu știu replicile.

— Le inventezi.

— Nu pot să fac așa ceva, Marty.

Așa că n-am făcut-o, iar Simek m-a dat afară. Abia mai târziu am aflat că teatrul nici măcar nu mă plătea ca să fiu dublura lui Marty – mă plătea chiar Marty, din salariul lui. Voia să primesc banii ăia. Am vrut să i-i dau înapoi, dar nu i-a acceptat.

Stăteam într-o cantină evreiască din East Village, trist că-l dezamăgisem pe Marty, când am văzut un actor din spectacolul cu pricina, care juca foarte bine. A venit la mine, probabil avea impresia c-am nevoie de un sfat. Vorbea un pic sâsâit, lucru neobișnuit pentru un actor. Mi-a spus:

— Ascultă-mă pe mine, dacă aș fi în locul tău, m-aș întoarce și-aș învăța replicile.

Eram cel pe care lupii îl izgoniseră din vizuina lor. Fusesem exilat de un regizor dictator și mă bucuram că scăpasem fără să mă și împuște. Tipul ăsta voia să-mi dea lecții despre ce trebuia să fac? M-am gândit: Știi ce-o să fac? O să mă duc acasă și n-o să mă mai întorc niciodată. Și așa am încheiat și cu asta.

La douăzeci și cinci de ani, m-am făcut administrator de bloc, grație prietenului meu din copilărie, Bruce din South Bronx, care mi-a pasat jobul lui într-o clădire de la intersecția dintre Sixty-Eight Street și Central Park West. El pleca, urma să se însoare, și știa că mi-ar fi prins bine o slujbă și o locuință, așa că acum aveam un acoperiș deasupra capului într-un cartier excelent. Câștigam paisprezece dolari pe săptămână și aveam propriul apartament gratuit, căci nu plăteam chirie, chiar în blocul acela. Avea o singură cameră, micuță, în care încăpea doar patul; când deschideai ușa, vedeai bucătăria și baia, care n-avea niciun colțișor ascuns privirilor. La ferestre erau gratii, ca-n închisoare – dacă izbucnea un incendiu, n-aveai nicio șansă să scapi. Știam că nu sunt pregătit pentru slujba asta. Pe ușa apartamentului meu scria SUPER[24], așa c-am luat o fotografie de-ale mele, din cele artistice, lucioase, de douăzeci pe douăzeci și cinci, și am lipit-o deasupra cu niște plasturi. O primisem de la Michael Avedon, rudă cu fotograful Richard Avedon, care mă văzuse în Creditors. Voise să mă fotografieze, ca să am ce trimite agenților și responsabililor de castinguri. Ieșisem destul de bine, așa c-am pus poza acolo – nu c-ar fi văzut-o cineva din industrie, ci fiindcă oricine ar fi venit în vizită la mine ar fi râs cu poftă.

Soția lui Charlie, Penny Allen, venea pe acolo și-mi dădea o mână de ajutor, spălând podelele pe holuri, așezată în patru labe, fiindcă știa cât de mult aveam nevoie de apartamentul ăla. Mă mutasem întruna de colo-colo, de cele mai multe ori sfârșind pe la câte un prieten și dormind pe canapeaua sau pe podeaua lui. Apartamentul administratorului de-abia era suficient cât să stai singur cu gândurile tale. Într-o duminică, pe la 7 dimineața, a bătut cineva la ușă. Era o bătrânică simpatică, gătită cu o pălărioară elegantă, probabil în drum spre biserica de Știință Creștină[25] de pe strada noastră; stătea în pragul ușii și mă privea lung. Am întrebat-o:

— Vă pot ajuta cu ceva?

— Aaah! mi-a răspuns, ținându-se de burtă.

Avea crampe. Așa c-am invitat-o să folosească baia mea, care se afla în bucătărie, care ocupa cealaltă jumătate de apartament. După ce și-a terminat treaba, mi-a spus la revedere, fără vreun „mulțumesc", fără vreun bacșiș, și m-a lăsat cu o duhoare de nedescris, cum nu mai simțisem niciodată. Credeți-mă, nici la Zoo nu mai întâlnisem un asemenea miros. Trebuia să scap de acolo. Apartamentul era prea mic, nu puteam să rezist în duhoarea aia. M-am așezat pe o bancă în Central Park West, simțindu-mă teribil de oropsit și marcat de întâmplarea asta. Dacă ar fi trecut pe acolo vreo cunoștință și m-ar fi văzut așa, sigur m-ar fi întrebat: „Doamne, Dumnezeule, Al, ce-ai pățit?"

Îmi petreceam cea mai mare parte a timpului acasă, ascultând Mozart la un gramofon vechi. A fost o perioadă în care Charlie și Penny se certau, așa că, din când în când, el venea la mine cu fetița lor drăgălașă, Deirdre, iar ea sărea pe pat în timp ce eu și Charlie dădeam gata niște sticle de bere. Apoi, pe la ora 2, mergeam cu toții la barul de pe colț, pe Sixty-Ninth Street, și îi luam micuței Deirdre un Shirley Temple cu care să se delecteze în timp ce noi continuam să bem, turuind ce pasaje ne veneau în minte din Cehov, Dylan Thomas și Eugene O'Neill. Nu puteam să stăm foarte mult, fiindcă nu ne permiteam mai mult. Treaba pe care venea Charlie s-o facă la mine nu era niciodată, dar niciodată făcută.

Uneori, tipele tinere din bloc îmi vedeau fotografia pe ușa Administrației. Își dădeau seama că sunt actor și le stârneam un pic interesul. Eram un bărbat tânăr și n-aveam iubită la momentul respectiv, așa că mai aveam câte o aventură. Una dintre fetele cu care m-am văzut era din Midwest, de la țară. Nu știu ce o adusese la New York, dar era tare dulce. După una dintre întâlnirile noastre amoroase, stăteam amândoi întinși în pat. Era așa de îngustă camera, încât dacă întindeam brațele, lungit în pat, atingeam ambii pereți; trebuia să te cațări pe la picioarele patului ca să te urci în el, nu aveai loc prin lateral. Stăteam tolăniți, plăcut

obosiți, uitându-ne în sus, spre tavanul scorojit și plin de crăpături. Era liniște. Apoi, pe neașteptate, fata a izbucnit, cu accentul ei pronunțat:

— Aoleu, dacă m-ar vedea mama acuma! Ar lua-o rrraaaaazna!

Într-o zi, când eram acasă, în apartamentul meu de administrator, probabil ascultându-l pe Stravinski, cu o bere Ballantine în mână și cu o țigară atârnată leneș în colțul gurii, a trecut un tip pe la mine să-mi lase un scenariu de Israel Horovitz. Era o piesă scurtă, într-un singur act, The Indian Wants the Bronx[26], despre un bărbat din estul Indiei, care se întâlnește pe Fifth Avenue cu doi derbedei americani. Indianul își caută fiul, ale cărui adresă și număr de telefon le are notate pe hârtie, dar nu ajunge în cartierul în care trebuia să ajungă și nu știe engleză. Derbedeii n-au de gând să-l ajute, dimpotrivă, își bat joc de el și-l hărțuiesc. Piesa asta era diferită de tot ce mai citisem eu până atunci. Avea un aer mistic, chiar periculos – simțeai că indianul este cu totul depășit de situație și că avea să se întâmple ceva rău odată ce i-a întâlnit pe cei doi tineri. Însă la un nivel profund, era o poveste despre felul în care oamenii vorbesc unii cu alții fără să lege o conexiune. Era o piesă frumoasă și pe alocuri chiar amuzantă.

Israel aflase despre mine de la Tullio Garzone. Tullio era prieten cu Penny Allen și-mi fusese regizor când jucam în spectacole pentru copii, ca The Adventures of High Jump. Acum regiza prima punere în scenă a piesei lui Israel, iar Penny mă recomandase pe mine. Dacă nu era Penny, nu era nici Tullio; dacă nu era Tullio, nu aveam nici șansa să joc în The Indian Wants the Bronx și nu ar fi existat un întreg șir de evenimente care au pornit de la spectacol. Dar eu, evident, încă nu știam nimic din toate astea – știam doar că Israel și Tullio vor să joc rolul unuia dintre derbedei, un tip pe nume Murph. Era un pic ciudat, destul de imprevizibil. Îl priveai și-ți spuneai: E în stare de chestii mult mai grave de atât.

La momentul acela din viața mea de actor, jucasem destule roluri exotice: pungași, cartofori, artiști, soldați. Într-un fel, pregătirea pentru un rol este mereu la fel. Trebuie să te mobilizezi astfel încât să te poți aduce pe tine însuți în rolul acela. Trebuie să ajungi să cunoști o altă persoană din tine. Bănuiesc că-n mine sunt o grămadă de euri.

Când vorbesc despre instrumentul lor de lucru, actorii se referă la întreaga lor ființă: persoana ta, cu totul, cu trup, cu suflet. Cu asta joci, ființa ta absoarbe lucruri și apoi le eliberează în lume. Iar atunci când simt că un rol mi se potrivește, nu trebuie să depun niciun efort ca să obțin un sunet armonios din instrument. Va cânta, iar notele vor veni de la sine. Totodată, voi vrea s-o fac. Voi vrea să lucrez. Vreau să cânt la instrumentul meu fiindcă melodia va curge firesc. Și am simțit toate astea în legătură cu The Indian Wants the Bronx. Povestea

aducea cu unele experiențe prin care trecusem și îmi puteam transpune toată viața în rolul acela. Frâiele erau la mine și puteam să strunesc calul. Murph era, practic, un fel de reîncarnare a lui Cliffy și a celorlalți băieți din gașca mea, și poate c-aș fi ajuns și eu ca el dacă n-aș fi descoperit actoria.

Am repetat într-o mansardă de pe Bleecker Street și i-am invitat și pe Charlie și Penny. S-au așezat pe jos, sprijiniți cu spatele de un perete, iar când s-a terminat Charlie mi-a zâmbit larg și mi-a zis:

— Ai reușit, Al. Ăsta-i momentul tău!

— Serios? Așa zici? i-am răspuns.

Am mers toți trei – Charlie, Penny și cu mine, familia mea adoptivă – la un bar de pe Canal Street și am sărbătorit viitorul meu îmbătându-ne zdravăn. Ce sărbătoream? Ce viitor? N-aveam bani nici să trec strada. N-aveam oferte, n-aveam impresar, n-aveam nimic. Dar eram încântat. Vorbele lui Charlie mă convinseseră că ăsta era. Momentul meu.

Am făcut în Connecticut câteva lecturi ale piesei cu public în sală, apoi am mers în Provincetown, la Gifford House, care era atât de mică, încât publicul trebuia să treacă peste scenă ca să iasă din sală. Și chiar s-au ridicat și au ieșit, uneori și-n timpul spectacolului. Treceau atât de aproape de mine, încât aș fi putut să întind piciorul și să le pun piedică – însă n-am făcut-o. N-am ieșit din personaj. Spectacolul dura doar o oră, fără pauză, n-am să înțeleg niciodată de ce plecau, singurul motiv posibil era că nu le plăcea.

Pe vremea când fusesem curier pentru Standard Oil, în Rockefeller Center, lucrasem cu un tip, John Cazale. Era cu câțiva ani mai mare decât mine, uscățiv, cu gesturi reținute. Avea o modestie aparte, dar și o doză de realism, un soi de pragmatism cu privire la felul în care funcționează lumea. Părea să știe câte ceva despre absolut tot. Cunoștințele mele de politică globală se limitau la faptul că murise Hitler și ăsta era un lucru bun. Dincolo de asta, habar n-aveam ce se petrecea în lume. Johnny citea The New York Times, înțelegea tot ce se discuta și-mi explica și mie. Sau încerca, cel puțin.

Spre marea mea surprindere, când am sosit în Provincetown ca să începem repetițiile, am dat de John Cazale, care fusese angajat să joace rolului indianului. Era cel mai blând om din lume, dar avea un mod ieșit din comun de a repeta. Nu voia să spunem replicile, pur și simplu. Când aveai o scenă cu John, trebuia s-o diseci cap-coadă și el punea la îndoială fiecare replică, fiecare cuvânt ales. Era o dare de seamă. Te întreba:

— Ce fac? Stau aici, în picioare. Cum mi se pare chestia asta? Nu știu cum mi se pare.

Se numește narațiune inconștientă. Și el așa funcționa. Pe urmă, fără să-ți dai seama, tot vorbind și vorbind, și vorbind, alunecai în scenă odată cu el. Jocul

actorilor presupune un anume grad de încredere, la fel ca mersul pe sârmă. Jucând alături de John, am simțit că mi-am găsit un partener de scenă pe viață.

Jucam deja în The Indian Wants the Bronx de vreun an, cu întreruperi, când au hotărât să-l aducă la Astor Place Theatre, off Broadway. Producătoarea care se ocupa de transferul spectacolului, o tipă pe nume Ruth Newton, a zis:

— Eu nu știu cine e Al Pacino ăsta. Vreau să-l cunosc în persoană.

Nu mai lucram ca administrator de bloc. Nu cred că fusesem dat afară – am plecat, pur și simplu, și nu mai țin minte de ce. Am trăit atâtea întâmplări și aventuri nebunești în apartamentul acela, prea multe ca să le mai povestesc aici. A fost o perioadă relevatoare pentru mine și mi-o amintesc cu mult drag. Mi-am lăsat toate lucrurile acolo când am plecat – n-am luat decât un permis pentru depanarea boilerelor, prima și singura mea diplomă. M-am aventurat în provincie, mai precis în Boston, și am intrat în arena trupelor de teatru, începându-mi viața în teatrul de repertoriu.

Așadar, când am venit în New York pentru interviul cu Ruth Newton, m-am îmbrăcat cu hainele personajului pe care îl jucam în Boston – un costum albastru din trei piese, cămașă, cravată. M-am gândit că așa se face, atâta m-a dus capul. Am făcut cunoștință, am salutat-o, apoi am plecat. I-a spus lui Israel:

— E prea cuminte pentru rolul ăsta. Zici că-i un prințișor. Nu e ce trebuie.

Israel s-a enervat și i-a răspuns:

— Nu-i așa, tipul ăsta a fost grozav în rolul lui. Și o să fie în continuare grozav. Crede-mă!

Ba chiar i-a și arătat o cronică a spectacolului nostru din Provincetown, în care scria: „Țineți minte numele Al Pacino. Într-o zi, o să-l știe toată lumea“. Dar ea tot i-a zis:

— Nu, trebuie să participe la casting.

Eram revoltat. Trebuia să particip la casting pentru un rol pe care eu îl creasem? Era ca și cum îl scrisesem eu. Era piesa mea. M-am dus la Charlie și i-am zis:

— Vor să merg la casting pentru spectacolul ăsta. Îți vine să crezi așa ceva? Nu mă duc!

— Al, sper că-ți dai seama că, dacă nu te duci, nu primești rolul. Dacă te duci, poate îl primești. Ai de ales?

Charlie ar fi înțeles și dacă nu m-aș fi dus. Știa că mă simțeam jignit. Însă, în același timp, știam amândoi ce trebuia să fac.

Am băut o bere și m-am dus la casting. Am mers într-o cameră de la subsolul teatrului, de sub scenă, unde așteptau și ceilalți actori, printre care și câțiva tipi pe care îi știam de la Actors Studio. Pe măsură ce erau strigați, unul câte unul, se duceau și-și citeau replicile cu un asistent de regie. În tot timpul ăsta, mă

gândeam: Cum să fac așa ceva? E umilitor. M-am auzit strigat – „Al Pacino, pentru rolul Murph" –, am pornit pe scări, am urcat pe scenă și am simțit că sunt într-o formă de zile mari. Personajul meu privea o clădire de peste drum. Acolo stătea asistentul social care se ocupa de el și la care era obligat să meargă. Murph intra în scenă împreună cu alt puști din grupul lui; se hârjoneau, se încăierau și cântau ceva în gura mare, uitându-se spre fereastra deschisă a asistentului social, apoi venea prima mea replică din spectacol:

— Băi, Fațădepăsărică!

Am apucat să joc vreo treizeci de secunde din scenă, că a și apărut Israel, venind aproape în fugă pe interval și strigând:

— Oprește-te, oprește-te! Ai obținut rolul!

Primului critic de la The New York Times care a scris despre The Indian Wants the Bronx nu i-a prea plăcut spectacolul și nici măcar n-a pomenit actorii, fiindcă nu știa niciunul dintre ei. Însă a urmat cronica lui Clive Barnes, cel mai mare critic de teatru de la The Times, care era din Marea Britanie și care era cunoscut pentru gusturile alese și pentru rafinament. El ne-a lăudat cu atât entuziasm, pe mine și spectacolul cu totul, încât au început să folosească citate din cronica lui pentru promovare. Au venit tot mai mulți oameni să vadă spectacolul, a început să se construiască un renume. În anii care trecuseră de când puseseră Julian Beck și Judith Malina bazele Living Theatre, spectacolele off Broadway deveniseră mult mai la modă și chiar scoteau un pic de profit. Nu aveau să concureze pe bune cu spectacolele mari, de pe Broadway, dar tot câștigai niște sume decente. După energia boemă și nonconformistă de la finalul anilor '50 și începutul anilor '60, teatrul off Broadway devenea mai formal. Și eu, și John Cazale am câștigat Premiul Obie pentru spectacolul ăsta – echivalentul Premiilor Tony pentru spectacolele off Broadway. Am mers cu The Indian Wants the Bronx la festivalul din Spoleto, în Italia, și am petrecut acolo două săptămâni în vara aceea. Dacă nu aș fi renunțat, aș fi jucat și acum rolul lui Murph. Mulți ani după aceea visam că jucam în The Indian Wants the Bronx sau că mergeam pe undeva cu spectacolul ăsta. Atât de mare a fost impactul pe care l-a avut asupra mea. Cu el am intrat în lumea actoriei – înainte, simțeam mereu că sunt undeva în afara acestei lumi, privind-o din exterior. Spectacolul acela a fost punctul culminant al unei vieți care începuse odată cu serile în care mă ducea mama la film, copil fiind; după The Indian Wants the Bronx, totul s-a schimbat.

Și foarte multă lume îl văzuse. Faye Dunaway, care tocmai jucase în filmul Bonnie și Clyde și care era una dintre cele mai mari vedete de la momentul acela, a venit să vadă spectacolul și l-a sfătuit pe managerul ei, Marty Bregman, să se

intereseze de puștiul care îl juca pe Murph. Marty lucra deja cu Judy Garland, Barbra Streisand și cu o tânără actriță aflată la început de drum, Bette Midler, și a venit la spectacol împreună cu superimpresarul David Begelman. După reprezentație, m-au căutat în culise, iar Marty mi-a spus c-ar vrea să merg la el la birou, să stăm de vorbă.

Lucra într-o clădire impunătoare, pe Fifty-Fourth Street, între Lexington și Third. Pe holul de la intrare, înainte să ajungi la lifturi, trebuia să treci de un control de securitate, iar paznicul m-a măsurat din cap până-n picioare. Eram obișnuit să fiu studiat așa, privirea asta însemna: „Mai bine îți vezi de drum, n-ai tu treabă aici". Între timp, am devenit ceva mai deschis, însă atunci îmi lipseau anumite abilități de ordin social. Eram nonconformist și cam inabordabil. I-am explicat paznicului c-am venit la Marty Bregman și apoi am auzit ce-i spunea la telefon cuiva din biroul lui Bregman:

— E cineva aici care zice că are o întâlnire cu dumneavoastră...? Nu știu ce să zic, cam ponosit, așa...? În regulă, îl trimit.

Începusem nemaipomenit de bine.

Biroul lui Bregman „strălucea" de succes și prosperitate. El stătea în spatele unui birou din lemn frumos lăcuit, iar priveliștea de la ferestrele lui îți permitea să cuprinzi cu privirea tot Manhattanul. Reprezenta o mulțime de vedete – lista lui de clienți era de-a dreptul intimidantă. Nu-mi dădeam seama dacă aș fi putut să-mi găsesc locul printre ei. S-a ridicat să mă întâmpine și să-mi strângă mâna, iar eu am avut impresia că zăresc ceva: sclipirea unei mâner sidefiu sub sacou, într-o parte. Mi-am dat seama că era un pistol. Avea permis de portarmă și umbla cu un revolver la el, ca să se poată proteja – mergea greu, cu un șchiopătat pronunțat. Se îmbolnăvise de poliomielită în copilărie, dar n-a lăsat niciodată lucrul ăsta să-l afecteze. Mai târziu am aflat că-n tinerețe făcuse și contrabandă cu alcool. Cel puțin așa se zvonea. Nu l-am întrebat niciodată.

Bregman avea un aer de Gatsby. Era un tip arătos, la vreo patruzeci și ceva de ani, și avea un mod foarte elegant de a vorbi, însă cu mine a discutat de la egal la egal, m-a făcut să mă simt în largul meu. Mi-a zis:

— Uite care-i chestia, pe Dustin Hoffman l-am ratat. N-o să mai fac aceeași greșeală. Vreau să te reprezint și o să mă ocup și de bani, orice sume ai nevoie. O să te ajut.

Nici în ruptul capului n-aș fi împrumutat bani de la el, tipul cu pistol la brâu. Nu voiam să-mi fac genul ăsta de obligație. Dar când mi-a spus lucrurile astea mi-am dat seama că era serios și că avea să se implice cu adevărat, să se țină de cuvânt. Era un om influent și era dispus să-și folosească influența ca să mă ajute. Avea să-mi fie alături pe termen lung și să mă susțină.

Bregman era dintr-o zonă din Bronx aproape vecină cu cea în care

copilărisem eu, și mi-am zis: Omul ăsta a crescut pe stradă. Știe ce-i viața, s-o zicem p-aia dreaptă. M-am văzut cu Charlie și i-am povestit despre întâlnire. I-am spus:

— Am și... n-am încredere în el.

Însă eram conștient că Marty avea o experiență și un rafinament care mie îmi lipseau. Nu căutam un egal, căutam un om care să-și facă treaba mai bine decât aș fi putut eu s-o fac.

Când am mers în Boston ca să joc teatru de repertoriu, am descoperit altă lume și am început să dobândesc cunoștințe și o perspectivă nouă, dincolo de New York și de cercul modest al influenței lumii off-off Broadway, care la momentul respectiv erau cam tot ce știam despre teatru. Jucam roluri diferite. Eram plătit și aveam bani de mâncare. Și lucram alături de alți actori de repertoriu, care erau cam de vârsta mea – douăzeci și cinci–douăzeci și șase de ani, pe acolo –, însă păreau să știe lucruri despre care eu nu aveam habar. Sigur, aveam cărțile mele de Cehov, citite și răscitite, cu colțurile îndoite, și albume de muzică clasică, dar am simțit că mi-a fost dezvăluit unul dintre marile secrete ale Universului atunci când m-au inițiat în muzica celor de la The Mamas & the Papas.

Teatrul Charles Playhouse mă angajase să joc în Awake and Sing!, o piesă de Clifford Odets, despre o familie de evrei săraci, în timpul Marii Crize. Mă simțeam pierdut, nu prea știam de unde s-o apuc. Eram în culise, înaintea uneia dintre reprezentații, și un coleg, actorul John Seitz, citea ziarul. Dar când m-a văzut l-a închis repede și l-a acoperit cu mâinile. Apoi i-a venit rândul să intre în scenă și a plecat. A lăsat ziarul acolo.

La fel ca Oedip, trebuia să știu. Am deschis ziarul și am văzut o cronică a spectacolului nostru. Era mai mult decât laudativă, efectiv îl ridica în slăvi. Rând pe rând, actorii din rolurile principale erau elogiați pentru jocul lor. Cei din rolurile secundare, la fel. După care ajungea la mine și scria așa: „Dacă reușiți, printr-o minune, să-l ignorați pe Al Pacino, cu atât mai bine. El este singurul care trage spectacolul în jos“. Chiar când terminam de citit, am auzit semnalul sonor răsunând dinspre difuzorul din tavan. Însemna că trebuie să intru pe scenă. Așa că am pășit în fața publicului, după ce citisem o critică nimicitoare, cea mai dezastruoasă cronică din cariera mea de tânăr actor, și mi-am făcut intrarea pe scenă râzând. Uneori e mai sănătos să râzi și atât. N-am mai citit cronici de atunci, dar aceea m-a urmărit multă vreme. Încă țin minte cât m-a durut. Însă am avut următorul gând, extrem de simplu: Probabil că tipul ăsta nu mă place, pur și simplu. Se mai întâmplă, așa-i fiara asta de viață.

În stagiunea aceea m-am descurcat mult mai bine când am jucat în America

Hurrah, la același teatru. Jean-Claude van Itallie scrisese trei piese scurte, iar eu jucam în două dintre ele. Într-un segment, jucam un profesor de sport efeminat, snob și foarte plin de el, un rol teribil de amuzant. În celălalt, aveam rolul unui tip cam tocilar, de la o firmă care analizează audiența emisiunilor de televiziune; jucam tot cu John Seitz, precum și cu o actriță tânără, pe nume Jill Clayburgh. Era o comedie ieșită din tipare și mă distra mult rolul meu, așa că mi-am făcut de cap. În fiecare seară ieșeam cu grupul, cântam în gura mare „Monday, Monday", indiferent dacă era la tonomat sau nu. Ne îmbătam toți. Ne îmbătam în fiecare seară. Ne îmbătam de bucurie. Ne îmbătam de tristețe. Eram beți mereu. Asta-i viața de actor. Cum zicea Baudelaire: „Trebuie să vă îmbătați necontenit. Cu vin, cu poezie, cu virtute, după cum vă e felul"[27].

Într-o noapte, cam pe la ora 1 sau 2, după ce se închiseseră barurile, am ajuns cu toții în Gloucester, beți morți, grație milei unuia suficient de generos și de treaz încât să ne ducă acolo cu mașina. Erau niște stânci care se întindeau până deasupra oceanului și un pic înainte de răsărit m-am apucat, beat fiind, să le escaladez, punându-mi viața în pericol, fiindcă știam că în spatele meu vin, urmându-mă îndeaproape și copiindu-mi mișcările, Jill și prietena ei, Jennifer Salt. Drumul printre stânci și crevase era tot mai complicat, mai șerpuit, iar la un moment dat m-am oprit lângă o lespede de piatră ce se ridica deasupra apei, curios care avea să apară pe după bolovanii uriași. Valurile înalte mă stropeau neîncetat pe obraji. Cine să fi fost, Jill sau Jennifer? Poate că, dacă ar fi fost Jennifer, aș fi fost cu ea în următorii cinci ani. Dar a apărut Jill și ne-am privit lung. A venit lângă mine și ne-am sărutat pentru prima oară acolo, deasupra oceanului, cu fețele ude în bătaia picăturilor ridicate de valurile care se spărgeau sub noi.

Mai avusesem relații, dar niciuna n-a fost ca povestea de iubire pe care am trăit-o cu Jill, versiunea noastră a unei povești de iubire, așa cum credeam noi atunci că trebuia să fie. Era cu patru ani mai mică decât mine, aveam amândoi douăzeci și ceva de ani și ne începeam amândoi drumul în lumea actorilor profesioniști. Însă din alte puncte de vedere eram complet diferiți – doi oameni născuți în același oraș, dar care îl cunoscuseră cu totul altfel și trăiseră vieți diametral opuse. Ea era o fată din Upper East Side[28] pur-sânge, mersese la un liceu privat și pe urmă la Sarah Lawrence. În curând, aveam să trăiesc atâtea momente palpitante, iar ea urma să joace un rol extrem de important în fericirea mea din acele momente. Nu știu dacă am avut o influență bună asupra vieții ei, dar ea cu siguranță a avut asupra vieții mele. Așa cum se întâmplă cu cele mai multe lucruri, cu cât te distanțezi mai mult, cu atât mai clar vezi valoarea oamenilor. Iar în cazul ei asta am văzut: cât de prețioasă era. Mă făcea fericit. Și știam amândoi că ținem mult unul la celălalt.

Ne-am mutat împreună într-un apartament-vagon, pe Fourteenth Street, între Avenue B și Avenue C. Aveam doar două încăperi, cu o cadă în bucătărie și WC-ul la comun, pe hol. Eram un cuplu mereu pus pe șotii și făceam, în particular, tot felul de numere de comedie împreună, ca Nichols și May[29].

S-a întâmplat de câteva ori să ajung acasă și s-o găsesc pe Jill cu o pernă mare băgată pe sub bluză.

— Ce-ai pățit? o întrebam.

— Ah, nimic.

Ăsta nu mai era doar un număr de comedie. Voia să se mărite cu mine. Voia să facem un copil. Era felul ei de a-mi spune: Hai să ne punem pe treabă! Dar eu nu eram pregătit pentru așa ceva, zău că nu eram. Eu o știam, ea nu.

Jill și cu mine am jucat împreună într-un episod din serialul N.Y.P.D., acela a fost debutul meu pe micile ecrane. Tocmai pe mine m-au ales, dintre atâția actori, să joc rolul unui provincial sudist care e împușcat de un lunetist chiar în prima scenă. Când am urmărit episodul, mi-am dat seama că mai am nevoie de multă experiență ca actor de televiziune.

Nu cred că i-am fost un bun tovarăș de viață lui Jill. O neglijam. Beam și luam pastile, iar ea n-o făcea niciodată, însă trebuia să se ocupe de mine când eram amețit. Nu o prețuiam cum trebuia. Dar ne-am și distrat de minune împreună.

Odată am fost invitat în Los Angeles la o întâlnire cu Franco Zeffirelli, marele regizor al filmului Romeo și Julieta, care dădea un casting pentru un film nou. Căuta actori tineri, dar eu aveam douăzeci și șapte de ani și eram înconjurat de adolescenți care dădeau probă pentru același rol ca mine. Oi fi părut eu tânăr, dar, dacă mă puneai lângă un puști de șaptesprezece ani, nu mai era chiar așa. Zeffirelli nu știa cine sunt și pe tot parcursul conversației mi-a vorbit despre interpretarea metodică pe un ton care îmi dădea de înțeles că nu era chiar încântat de idee – și nici de mine, de fapt. Iar în tot timpul ăsta mă filma.

Toată viața am fost întrebat ce este interpretarea metodică și cu ce se ocupă Actors Studio și cred că n-am răspuns niciodată corect. Pot explica ce e Actors Studio. Nu e o școală; e un loc în care vin oameni care sunt deja actori profesioniști și își dezvoltă abilitățile fără să trebuiască să plătească vreo taxă. Apari în fața unui moderator – care poate fi oricine, de la Lee Strasberg la Paul Newman, la Ellen Burstyn – și a unui public alcătuit din colegii tăi actori, iar interpretarea ta este criticată fără să fii pus la zid și fără răutate. Un loc în care actorii, regizorii și dramaturgii pot face schimb de păreri și de idei cu alți artiști. Nimeni nu-ți cere nimic, doar să descoperi. Poți să lucrezi la o scenă dintr-un film ori dintr-o piesă de teatru, ceva ce în alte părți n-ai fi lăsat să joci, iar în cele din urmă o poți scoate din Studio și o poți duce în lume. Sau poți participa la întâlniri ani întregi, fără să interpretezi chiar tu vreo scenă, poți face parte din

public. Imaginează-ți că ești șomer și bați străzile zi de zi, sau stai singur în casă, și apoi afli despre un asemenea loc. Iar spiritul a ceea ce faci tu rămâne viu tocmai datorită lui.

La Actors Studio nu există nicio metodă. Fiecare vine cu propria metodă. Există o metodă de a scrie? Da, iei un pix și te pui pe treabă. Nu întrebi un violonist sau un pianist dacă folosește o metodă. Exersează, se pregătesc. Încă de când eram un puști la început de drum, m-am lovit de critici cum c-aș fi fost actor metodic – atunci nici măcar nu știam ce înseamnă. Metodă? Joc un rol într-un spectacol. Cum intru în el și cum îl aduc la viață, asta e treaba mea, asta e încercarea mea. Să găsesc o cale de a-l aduce la viață în așa fel încât să treacă prin mine. Însă la momentul respectiv nu știam cum să-i explic asta lui Zeffirelli. Sau oricui altcuiva.

Am mai stat câteva zile în LA, unde nu știam pe nimeni. Am cugetat și am cutreierat și am stat cu un pahar în mână, într-o cameră de hotel, privind uriașul semn Hollywood, care, dacă îl fixai cu privirea suficient de mult, începea să invoce imaginea unor siluete: Cary Grant dansând cu Gina Lollobrigida, Boris Karloff mâncând un dovleac, Bette Davis și Greta Garbo cântând în duet „Hooray for Hollywood". Atunci mi-am zis: Aș face bine s-o iau din loc.

Vreo două zile mai târziu, am plecat acasă cu un zbor de noapte spre New York. Eu și Jill locuiam acum la intersecția dintre Ninety-First și Broadway, într-un apartament care pentru mine era raiul pe pământ. Aveam patru camere și un pian la care mai zdrăngăneam din când în când. Am intrat în casă amețit după drumul cu avionul, am deschis ușa încetișor. Jill dormea dusă în patul nostru uriaș, m-am strecurat lângă ea. S-a mișcat un pic, încă pe jumătate adormită, și mi-a zis un „Bună" somnoros. I-am șoptit:

— Bună. Nu vreau să te trezesc, dar am scris un cântec. Pot să ți-l fredonez un pic?

— Bine.

Așa că i-am cântat, într-un stil folk de zile mari, de parcă eram noua Joan Baez:

Cal-i-forn-ia
Cal-i-forn-ia
Cal-i-forn-ia
Niciodată n-o să mă întorc
Caaaaaaalll-iii-forn-iaaaaaa.

A pufnit și a adormit la loc.

În domeniul ăsta, poți să fii pe val, apoi să dispari, apoi să fii iar pe val. Am mers să lucrez pentru Joe Papp, într-un spectacol după o piesă intitulată Huui Huui. Joe Papp era unul dintre idolii mei. A realizat atât de multe pentru dramaturgia lui Shakespeare în New York, prin programul lui de vară Shakespeare in the Park[30]. Era genul de forță mobilizatoare care apare extrem de rar în lumea teatrului, iar când a murit a lăsat în urmă un gol care nici până azi n-a fost umplut. Eram entuziasmat să lucrez cu Joe, pe care îl admiram, iar piesa mi se părea bunicică. Însă lui i se părea că durează prea mult să intru în rol. Papp n-avea răbdare. Se apropia momentul „nu știm ce-o să ne facem", iar în teatru asta înseamnă că cineva trebuie să dispară, așa că subsemnatul a fost dat afară. Marele actor Charlie Durning, alături de care jucam în spectacol, l-a implorat pe Joe să mă lase să rămân, să jucăm împreună, dar nu i-a ieșit. Și, uite așa, după succesul uriaș cu Indian, am fost concediat de la următorul rol în teatru. Asta da trezire la realitate. Într-un fel, mi-a prins bine. Așa m-am obișnuit cu roller-coasterul din industria spectacolelor. Toți actorii trec prin asta.

Când a fost momentul să-mi dea K.O., Joe Papp m-a luat deoparte, în biroul lui, și mi-a zis:

— Într-o zi, o să fii o mare vedetă, ca George C. Scott.

I-am fost recunoscător pentru vorbele astea de încurajare, dar tot eram de părere c-aș fi putut juca rolul dacă aveam un pic de timp, iar Joe, un pic de răbdare.

Am ieșit din teatru și am luat-o la goană. Am alergat câteva străzi, fără să știu de ce. Am tot fugit până când m-am oprit la un chioșc de ziare și am înșfăcat un The New York Times. Câteva minute mai târziu, eram în apartamentul nostru, frunzărind de zor paginile cu mica publicitate, de parcă aveam să-mi găsesc următorul rol în anunțurile alea. S-ar putea spune că trăisem un fel de traumă.

Următorul job l-am primit fiindcă actorul William Devane a renunțat la un rol într-un spectacol după o piesă de Don Petersen, Does a Tiger Wear a Necktie?[31] A plecat să joace în alt spectacol, iar rolul mi-a fost oferit mie. Într-un fel, Tiger nu avea nimic special. Mai jucasem genul ăsta de rol.

Piesa aborda probleme de ordin social, mai precis, îngrijorarea tot mai mare față de consumul de droguri. Istorisea povestea unui grup de tineri dependenți, unii în recuperare, alții în recidivă, de la un centru urban de reabilitare. Eu jucam tot rolul unui tip dur, Bickham, un dependent cu un temperament teribil și cu o privire sălbatică. Spre deosebire de Murph, el era singuratic, izolat și era hotărât să și rămână așa. Era descris ca „un băiat înalt, cu părul blond și cârlionțat", dar nu conta – era un rol pe care îl putea juca orice actor bun. Bickham era bătăuș, dar sub agresivitatea lui se ascundea un suflet de poet. Într-o scenă, merge la tablă și scrie cu creta:

În altă scenă, citește dintr-o compunere scurtă pe care a scris-o despre el:

> Lumea asta mi se părea grozavă. Aveam de toate, nu trebuia decât să profităm. Aveam fete drăguțe de ți se-nvârteau ochii în cap. Puteai să-ți iei ceva rece de băut[32], să te-așezi într-un colț și să te uiți cum trec pe acolo, toate-n rochii de vară.

Când am citit asta, mi-am zis: Da, pot să-l joc pe tipul ăsta.

Momentul adevărului pentru Bickham apare mai târziu în piesă, când îi spune unui doctor povestea tragică a copilăriei lui, că a trăit pe străzi, bătându-se, făcând pe codoșul și furând, și că părinții nu l-au învățat ce e iubirea. În punctul culminant al disputei, doctorul îi spune lui Bickham că trebuie fie să-și refacă viața de familie, fie să-și construiască una nouă, însă „trebuie s-o înfrunți".

— Am înfruntat-o! urlă Bickham, făcând un semn spre braț. Uite de unde am primit eu iubire! Direct iubire intravenoasă, Jim! Tata a fost un ac și mamă mi-a fost heroina!

Îmi plăcea la nebunie replica aia. Era extraordinară. Bineînțeles că rezonasem imediat, fiindcă uneori simțisem c-am crescut fără părinți – ceea ce era ciudat, fiindcă o avusesem pe mama, pe care o iubisem și din partea căreia primisem iubire. Atingea niște probleme profunde, genul de traumă despre care mulți copii nu vorbesc sau nu-și dau seama că le influențează reacțiile. Cât despre a vedea oameni care mor din cauza drogurilor, jocul ăla îl cunoșteam perfect.

Când am dat probă cu regizorul, Michael Schultz, și am ajuns la replica aia, am cedat. M-au podidit lacrimile. Nu puteam nici să rostesc cuvintele. Toată lumea a amuțit. A trebuit să pun capăt probei, le-am zis:

— Nu mai pot să continui.

Și tocmai de-asta m-au angajat.

N-am mai avut niciodată o asemenea cădere. Indiferent de câte ori am jucat scena aceea, n-am mai plâns niciodată. Nu m-a mai răscolit ca în prima zi. M-am întâlnit cu regizorul la un moment dat, vreo cincizeci de ani mai târziu, și i-am spus:

— Michael, doar noi doi știm ce s-a întâmplat la audiția de atunci. Nu ți-am oferit niciodată așa ceva pe scenă.

A zâmbit și mi-a răspuns:

— Nu, chiar niciodată.

— Te-am dezamăgit, așa-i?

Simțeam că nu-i oferisem pe scenă intensitatea pe care o văzuse la proba

aceea.

Jucam rolul și, cu toate astea, mă luptam ca sentimentele de atunci să nu mai iasă la suprafață, fiindcă nu eram pregătit. Nu voiam să trec prin starea aceea în fiecare seară. Puteam juca rolul fără să-l simt cu adevărat; inventasem o tehnică prin care făceam să pară că-l simt. Repetarea nesfârșită a interpretării începe, în cele din urmă, să funcționeze în favoarea ta. Dar n-am prea acordat atenție repetițiilor, fiindcă nu știam dacă spectacolul avea să fie de durată, și chiar s-a dovedit a nu fi – s-a jucat doar vreo lună. Dar în luna aceea a venit să mă vadă jucând marele Sidney Poitier. Era una dintre cele mai mari vedete din lume, iar când a apărut în cabina mea mai că nu strălucea. A fost tare binevoitor, dar aveam impresia că încearcă să-mi transmită ceva important. Simțea că am nevoie să stau de vorbă cu cineva despre viitorul meu, despre ce aș putea face. Nu m-a criticat, chiar m-a încurajat și mi-a vorbit foarte pătrunzător și cu subînțeles. Totul a ținut de substrat, a fost nespus de prietenos și generos.

Tiger a fost debutul meu pe Broadway și s-a jucat la Belasco Theater, ceea ce pentru mine a fost un vis împlinit. La câteva străzi distanță se afla vechiul cinematograf Rivoli, unde lucrasem ca plasator. În altă direcție, tot foarte aproape, era High School of Performing Arts, pe care nu prea reușisem să-l termin. Peste tot în jur erau clădiri și birouri în care fusesem curier sau unde mai făcusem tot felul de joburi neînsemnate. Mă întorsesem pe teritoriul meu.

Când am fost nominalizat la Premiile Tony pentru Tiger, am mers la festivitate cu Marty Bregman. Toți cei nominalizați la categoria mea erau extrem de buni. Mă gândeam că am între zero și zero șanse să câștig, așa că nu pregătisem niciun discurs. Însă în timpul ceremoniei m-am aplecat ușor spre Marty și i-am zis:

— Am discursul.

Îl luasem prin surprindere.

— Cum adică ai discursul?

— Știu ce o să zic.

— Știi ce o să zici?

Ceremonia de acordare a Premiilor Tony se desfășura în fața noastră, așa că Marty era nevoit să vorbească încet, dar îmi dădeam seama că era cam sceptic.

— Ce ai de gând să zici?

Oi fi fost eu doar un client la început de drum, dar el avea o reputație în branșă, era respectat, așa că îl interesa cum mă prezentam în public.

— Marty, nu te agita. N-o să câștig niciun Tony. Dar hai să-ți zic ce-aș spune dacă aș câștiga.

Și i-am recitat discursul:

— Salut, vă mulțumesc pentru premiul ăsta. E o mare onoare. Îmi aduc aminte

de bunica mea, în South Bronx, unde am copilărit. În fiecare zi, mă privea lung și-mi spunea în italiană: Sonny, anche un cretino può vincere un Tony. Ceea ce înseamnă în traducere liberă: „Sonny, ține minte, orice prostălău poate să câștige un Tony".

Marty mi-a răspuns pe loc:

— În niciun caz!

Ce-i drept, când au anunțat câștigătorul, numele meu l-au strigat. Dar am mers pe varianta unui discurs tradițional. Am fost un prefăcut pe podiumul ăla.

Tot nu mă consideram un actor de succes, dar cred că începusem să am un pic de renume în ceea ce se cheamă showbusiness. Mă mai prosteam uneori cu un pian închiriat, încercam să compun, lucru spre care mi se părea la momentul respectiv c-aș avea o înclinație. O vreme, m-am crezut reîncarnarea lui Beethoven sau a lui Satie[33], pe care îi ador. Voiam să fiu Beethoven, dar totul sfârșea sunând a Satie, cel puțin pentru urechea mea muzicală cam îndoielnică. Într-o zi, în toiul unui astfel de efort artistic, am fost întrerupt de un telefon de la actorul din The Wicked Cooks, tipul sâsâit, din perioada în care încercam să-l dublez pe Marty Sheen. Nu știu cum făcuse rost de numărul meu. Trecuseră deja vreo doi ani de la scurta mea implicare în acel spectacol, iar el îmi vorbise întotdeauna de sus, foarte condescendent, ca și cum eram mult sub nivelul lui. Dar acum mi se adresa altfel.

— Salut, Al! Ce mai zici?

Avea un ton vesel, de parcă eram prieteni de când lumea.

— Ah, bună, i-am răspuns.

A început să flecărească despre tot felul de nimicuri, dar conversația avea ceva nefiresc. M-am întrebat: De ce m-a sunat tipul ăsta? Ah, OK, înțeleg. Vrea ceva de la mine. Crede c-o să-i fac rost de un job, fiindcă acum sunt aproape faimos. Crede c-o să ajung mare vedetă.

Oamenii care mă cunoșteau și mai de demult, din South Bronx, nu mi-au făcut niciodată așa ceva după ce am ajuns celebru. Însă trebuia să am mare grijă cu lingușitorii, ăștia te omoară cu zile. Nu știam cum să scap de conversația asta. Am hotărât să-i spun că nu mai lucrez în industrie.

— M-am reprofilat. Acum sunt compozitor.

— Poftim?

— Mda, nu m-am mai regăsit în actorie.

Mi-a răspuns:

— Ah, zău așa, Al! Mă gândeam că poate ai ceva…

— N-am.

— Ce păcat. Părea că te așteaptă un viitor ca lumea.

— Știu, i-am zis, dar uneori trebuie să mergi unde te poartă viața.

Am închis și m-am întors la pian.

Poate că faima avea să-mi dea mai multă bătaie de cap decât crezusem. Nici nu voiam să mă gândesc unde se ajungea dacă deveneam cu adevărat celebru. Mă înspăimânta… oarecum.

---

[24] În engleză, administratorul de bloc este superintendent, pe scurt super – cuvânt care și în limba engleză are sensul secundar de „ca lumea", un superlativ flatant. Astfel, juxtapunerea cuvântului „super" și a fotografiei actorului aspirant, dar deznădăjduit, devine o autoironie dulce-amăruie.

[25] Știință creștină, set de convingeri și practici ale membrilor Bisericii lui Hristos, Om de Știință. Creată în anul 1879 de Mary Baker Eddy, Biserica aderă la o formă radicală de idealism filosofic, pornind de la premisa că lumea materială este o iluzie, iar realitatea este pur spirituală. Bolile sunt și ele o iluzie, iar bolnavii trebuie tratați nu cu medicamente, ci prin rugăciuni menite să corecteze credințele greșite care creează iluzia bolii. Această religie este faimoasă în lumea largă mai ales grație publicației sale, The Christian Science Monitor, care a primit șapte premii Pulitzer.

[26] În traducere literală, Indianul vrea Bronxul, idee la care face referire titlul capitolului de față.

[27] Charles Baudelaire, „Îmbătați-vă", în Mici poeme în proză, traducere de G. Georgescu, Editura Univers, București, 1971, p. 75.

[28] Cel mai bogat și mai elegant cartier al Manhattanului, respectiv al New Yorkului.

[29] Duo comic alcătuit din Mike Nichols (1931–2014) și Elaine May (n. 1932), care a cunoscut un succes semnificativ, cele trei albume de comedie scoase ajungând în Billboard Top 40. Cei doi au influențat numeroși comici moderni, printre care se numără Jerry Seinfeld și John Mulaney.

[30] Festivalul de teatru în aer liber Shakespeare in the Park, inițiat de Joseph Papp în anul 1954, a devenit atât de apreciat și de faimos, încât „rețeta" evenimentului a fost copiată, iar numele a devenit un termen generic pentru toate festivalurile de teatru în aer liber dedicate lui Shakespeare.

[31] În traducere literală, Un tigru ar purta cravată?, sintagmă la care face referire titlul capitolului de față.

[32] În original, egg-cream, o băutură apărută în New York în anii 1880 și extrem de apreciată în SUA, care conține lapte, apă minerală și sirop cu diverse arome (cel mai des, vanilie sau ciocolată). Se vinde la dozator și, în ciuda numelui, nu conține nici ou (egg) și nici frișcă sau smântână (cream).

[33] Erik Satie (1866–1925), compozitor și pianist francez cunoscut îndeosebi pentru stilul său nonconformist, care a influențat muzica secolului XX. Cele mai cunoscute opere ale sale sunt Les Trois Gymnopédies, o serie de trei valsuri inspirate din romanul istoric Salammbô, de Gustave Flaubert.

4

NOUA LUME

Relația mea cu regizorul care avea să-mi schimbe viața a început ciudat. Francis Ford Coppola mă văzuse pe scenă când jucasem în Does a Tiger Wear a Necktie?, pe Broadway, însă nu făcuserăm cunoștință. Era un tânăr promițător, regizase deja vreo două filme. Mi-a trimis din senin un scenariu original, scris chiar de el, o superbă poveste de dragoste despre un tânăr profesor care predă la universitate, care are soție și copii și care începe o aventură cu o studentă. Era o poveste aproape mitică, un pic suprarealistă, dar minunat scrisă. Francis voia să ne întâlnim și să stăm de vorbă despre rolul profesorului. Asta presupunea să mă urc într-un avion și să merg în San Francisco, ceea ce nu mi-ar fi fost deloc ușor. Nu-mi plăcea să zbor. M-am gândit: N-aș putea să ajung acolo altcumva? Nu pot să-i cer omului ăstuia să vină el tocmai până la New York, nu? Mi-am luat inima în dinți și m-am dus.

Eram pentru prima oară în San Francisco și mă bucuram că fusesem invitat de un om atât de talentat ca Francis. Semăna el însuși cu un profesor, avea un aer de intelectual, o barbă deasă, un zâmbet larg și purta o eșarfă la gât, în stilul lui Fellini. În următoarele cinci zile și cinci nopți, m-a scos la cină, am vorbit despre proiectul lui de film și am băut câteva sticle de vin. Francis mi se părea un regizor de geniu. Avea un entuziasm extraordinar. Era un lider, un tip pus pe treabă, gata să-și asume riscuri.

M-a dus și la sediul companiei lui, American Zoetrope, într-o clădire uriașă – practic, un buncăr suprateran, în care lucra înconjurat de oameni de tot felul. Dacă nu mă înșală memoria, cred că i-am văzut pe George Lucas și pe Steven Spielberg. Din grupul lor mai făceau parte Martin Scorsese și Brian De Palma. La momentul respectiv habar nu aveam cine sunt, dar știam că nu sunt actori. Erau o gașcă de tineri radicali care se deprindeau de generația anilor '60 și care aveau să împingă industria spre viitor, spre anii '70. Destinul lor era să schimbe cultura filmului.

Însă eu eram un neica nimeni, iar filmul pe care voia Francis să-l facem împreună a fost respins peste tot – proiectul nu s-a finalizat niciodată. Așa că m-am întors acasă și n-am crezut c-o să mă mai caute vreodată. Au trecut câteva luni, iar într-o bună zi, în toiul după-amiezii, a sunat telefonul. La capătul celălalt al firului am auzit un nume și o voce din trecut: Francis Coppola.

Întâi mi-a spus că urmează să regizeze Nașul. M-am gândit că vorbește aiurea. Cum să-i fi fost încredințat Nașul? Citisem romanul lui Mario Puzo, care avea un succes nebun; era o mare chestie pentru oricine să fie implicat în așa ceva. Dar, când ești actor tânăr, nici nu îndrăznești să te gândești atât de departe. E un miracol dacă pui mâna pe un rol, orice rol, în orice film. Pentru tine, asemenea oportunități pur și simplu nu există. Părea o idee scandaloasă.

Însă mi-am zis: Stai așa, poate că nu-i chiar imposibil. Petrecusem ceva timp cu Francis. Știam că are o atitudine încrezătoare și mult aplomb, iar asta m-a ajutat să prind și eu încredere în el. Însă la vremea aceea nu așa se petreceau lucrurile. Oare studioul, Paramount, n-ar fi preferat să apeleze la regizori mai în vârstă, cu reputații solide, în locul acestui tânăr intelectual talentat și avangardist? Credeam că Hollywoodul funcționează altfel.

Pe urmă, mi-a zis că vrea să-l joc eu pe Michael Corleone. Acum chiar că mersese prea departe, mi-am spus. Am început să mă îndoiesc că mă sunase cu adevărat. Poate că aveam o cădere nervoasă și-mi imaginam totul. Să-ți ofere regizorul un rol, la telefon, nu printr-un impresar sau ceva, și tocmai un rol ca ăsta – șansele erau una la o sută de milioane. Nici măcar n-am considerat-o șansă, fiindcă n-am crezut că e adevărat. Cine eram eu să merit să-mi cadă în brațe o asemenea pleașcă? Când, în cele din urmă, am închis telefonul cu Francis, eram năucit.

Acum, dacă stau să mă gândesc, conștientizez că atunci nu eram interesat de showbusiness și nici măcar nu știu de ce. Nu aveam nicio îndoială că profesia mea avea să fie actoria, dar, cumva, industria spectacolelor în sine îmi era străină și nu se potrivea nici cu stilul meu de viață. Nu locuiam în Los Angeles, care era centrul acelei lumi. Stăteam în New York, iar pe insula Manhattan chiar îmi mergea bine. Eram actor de teatru. Aveam un premiu Tony și un premiu Obie, aveam Actors Studio și gașca mea de actori. Hollywoodul era un oraș îndepărtat, iar filmul era o cu totul altă lume decât teatrul. Îl întrebam pe Charlie:

— Cum pot actorii să lucreze așa? Joci o scenă din film, tocmai ai încheiat-o, și-i și auzi p-ăștia că-ți zic: „Ia-o de la capăt".

Și o faci plin de fire de tot felul și în fața unei camere de filmat, cu o grămadă de oameni în jur, care-ți suflă în ceafă și-ți intră în câmpul vizual. Ah, și să nu uităm de fum – trebuie să umple încăperea cu fum pentru camera de filmat, presupun. Diferența dintre munca unui actor de film și cea a unui actor de teatru este ca mersul pe sârmă. Când joci într-un film, sârma e pe podea – te poți întoarce oricând din drum și-ți poți încerca din nou numărul. Când ești pe scenă, joci sus, la zece metri deasupra podelei. Și, dacă nu-ți iese, ai căzut. Atât de diferită e adrenalina de care ai nevoie ca să fii actor de teatru.

Atunci chiar așa mă simțeam. M-am schimbat între timp, dar, pe cuvânt, trebuia să mă fi văzut pe vremea aia. Adoram să mă uit la figurile non-actorilor care primeau câte un rol în vreun film, să joace o persoană cu aceeași profesie ca ei; când angajau un portar adevărat sau un preot care știa latina și trebuiau să învețe ce înseamnă turnarea unui film. La finalul zilei de lucru, de obicei porneau brambura, buimaci, și trebuia să-i conducă cineva la mașinile sau autobuzele cu care veniseră.

Filmele erau teritoriul lui Marty Bregman și, odată ce i-am devenit client, am pășit și eu pe teritoriul acela. Marty mi-a zis:

— N-o să te fac eu vedetă, ești deja vedetă.

Eu nu mă vedeam așa, însă el, da. Ăsta era domeniul lui, el s-a ocupat de găsirea rolurilor în filme. Eu eram pragmatic. Un singur lucru știam cu certitudine: că existau roluri pe care puteam să le joc și roluri pe care nu puteam să le joc. În asta credeam cu tărie. Eram de părere că cele mai multe roluri ar fi fost jucate mai bine de alți actori și încă mai cred asta.

Primul rol într-un film nu l-am primit prin Marty Bregman, ci datorită unei directoare de casting extraordinare, pe nume Marion Dougherty, care se ocupase și de Cowboyul de la miezul nopții și care mă văzuse în The Indian Wants the Bronx. Mi-a oferit un rol de o zi în Me, Natalie, o comedie despre maturizarea unei tinere interpretate de Patty Duke, în care aveam să joc rolul unui tip pe care-l cunoaște la o petrecere. Patty a fost nemaipomenit de drăguță cu mine. Însă am jucat dezastruos și toată experiența m-a demoralizat cumplit. Am ajuns pe platou dis-de-dimineață, fiindcă mi se spusese să ajung pe platou dis-de-dimineață, la o oră la care ceilalți oameni de-abia dacă există. N-am avut cu cine să schimb o vorbă, așa c-am stat pe acolo și am așteptat. Și am așteptat. Și am așteptat. Și tot așteptând, m-am întrebat: Așa fac ei filme? Eu nu vreau să trăiesc așa.

Cu o noapte înainte nu dormisem deloc, tocmai fiindcă aveam să filmăm scena atât de devreme, iar când m-au îmbrăcat în costum mă mânca pielea ca naiba. Însă așa sunt eu și așa am fost întotdeauna. Mă uit la situația în care mă aflu și mă întreb: Ce caut aici? Și pare că nu contează unde sunt, în ce situație. Vreau să plec. Nu plec, fiindcă adevărul este că nu vreau să fiu bădăran, așa că rămân. Dar îmi doresc din tot sufletul să plec.

Am dansat cu Patty și mi-am spus replica – „Arăți foarte bine, să știi. Auzi, vrei să ne-o tragem?“ –, fără să înțeleg ce naiba vorbesc sau de ce spun lucrurile alea sau cum are să arate filmarea. Scena a fost inclusă în film. Prima mea apariție pe marele ecran.

Vreo doi ani, n-am mai făcut niciun film. Cu The Panic in Needle Park m-a ajutat Marty Bregman, el s-a interesat de film și a crezut că mi se potrivește. Scenariul, scris de John Gregory Dunne și de Joan Didion, spunea povestea adevărată a doi tineri dependenți de droguri, un băiat și o fată, care se îndrăgostesc și se dezîndrăgostesc în timpul unei penurii de droguri. Marty îl reprezenta și pe regizor, Jerry Schatzberg, care era renumit mai curând ca fotograf și încă nu lucrase prea mult în industria filmului; amândoi mă considerau potrivit pentru rolul tipului, pe care îl chema Bobby. M-am gândit că e un rol pe care îl pot juca bine. Mai erau câțiva actori care s-ar fi descurcat, dar

mie chiar mi se potrivea, ce-i drept. Dobândisem experiență în teatru jucând exact genul ăsta de rol, băieți de pe stradă, așa că eram recunoscător să pot interpreta un asemenea personaj în primul film în care aveam rol principal. Personajul profesor, pe care mi-l oferise Francis, ei bine, îmi era mai curând străin, cu toate că rolul îmi plăcuse. Cred că, până la urmă, asta contează cel mai mult.

Dacă rolul îmi trezește un sentiment aparte, merită să-l încerc. Când am dat ultima probă ca să devin membru al Actors Studio, am fost recunoscător c-am putut juca două personaje diferite în seara aceea. Unul era din Counsellor at Law de Elmer Rice, iar celălalt era din Look, We've Come Through de Hugh Wheeler. În primul, jucam rolul unui comunist fanatic furios, un revoluționar, într-o scenă în care Owen Hollander juca un avocat. În al doilea, jucam rolul unui prostituat homosexual, iar colegul meu de scenă era Nathan Joseph. Ambii actori cu care am dat probă îmi erau prieteni. Personajele pe care le jucam în cele două scene erau diametral opuse și cred că asta i-a ajutat pe cei din juriu, printre care se numărau Elia Kazan, Harold Clurman și Lee Strasberg. Probabil că au decis să-mi dea o șansă văzând cât de diferite erau personajele și interpretările mele.

Actorii trebuie să aibă mare grijă să nu ajungă să fie distribuiți într-un singur fel de rol: ne definește înfățișarea, iar uneori actorii rămân blocați într-o etichetă și într-un singur gen de personaje. Nu cred c-aș fi rezistat prea mult așa. Unul dintre motivele pentru care mi-a plăcut să fac teatru de repertoriu a fost tocmai posibilitatea de a juca roluri în care, în mod normal, n-aș fi fost distribuit.

Când ești un actor tânăr și nu ai aproape deloc experiență în lumea filmului, dar primești o șansă la rolul principal din The Panic in Needle Park, îți spui: OK, chiar o să mă dau peste cap ca să-mi iasă. Însă existau situații în care nu reușeam să mă conving singur să mă dau peste cap. Credeam că rolul e al meu, dar, cum se zice, nu semnaserăm actele, deci nu-l primisem încă. Între timp, mă chemase cineva să particip la o lectură cu public pentru o piesă – lipsea unul dintre actori și aveau nevoie de mine, voiau să joc unul dintre personajele principale. Era un rol pe care nu-l știam, ceea ce însemna să fac o lectură la rece, fără niciun fel de pregătire înainte de a apărea în fața publicului.

Eram pe scenă. Actorii își luau în primire scenariile, iar eu mă uitam pe foi și încercam să găsesc numele personajului pe care trebuia să-l joc. Sala era aproape plină – am ridicat privirea o clipă și am văzut în public câțiva oameni care păreau să nu-și găsească locul acolo. Spre surpriza mea, unul dintre ei era Nick Dunne, producătorul de la Panic, iar lângă el stăteau fratele lui, John Gregory Dunne, și Joan Didion, care scriseseră scenariul. Veniseră cu încă vreo două persoane pe care nu le cunoșteam. Eram consternat. Trebuie să înțelegi un lucru: nu mi se ceruse niciodată să dau probă pentru Panic; mi se oferise direct rolul.

Acum, dacă aveau brusc pretenția să dau probă, nu voiam să-și formeze o impresie despre mine văzându-mă la o lectură cu public pentru care nu putusem să mă pregătesc, într-o piesă pe care nu o știam. Mi-am zis: Nu așa te porți cu o doamnă!

Am coborât de pe scenă și m-am dus direct la Nick și la cei care-l însoțeau. Le-am spus:

— Îmi pare rău, oameni buni. Trebuie să plecați.

Și n-am spus-o chiar pe un ton prietenos. Erau uluiți, așa că le-am explicat:

— Nu pot să fac lectura asta cu voi aici. Am senzația c-ați venit să mă judecați. Nu mă simt în largul meu.

Așa că Nick și colegii lui s-au ridicat și au plecat.

Cred c-am procedat corect, însă e un risc pe care trebuie să ți-l asumi câteodată, când îți suflă pericolul în ceafă. În clipele acelea, mă întrebam: Al, ce naiba faci? Dar uneori, când te lași condus de impulsivitate, impulsivitatea chiar te salvează. Unii spun că risc mult, și nu vreau să pară că mă laud, dar, când miza e mare, chiar nu mă gândesc la riscuri. Iar în situația aceea mi s-a părut important să procedez așa. Sunt și eu frământat de frici, ca toată lumea. Sunt multe lucruri în legătură cu care ar trebui să pun piciorul în prag, dar n-o fac. Nu e chiar cea mai proastă abordare să zici: „Eh, fie ce-o fi. Las-o cum a căzut. Asta e". Dar din când în când – o dată la câteva decenii, vreau să zic –, mă revolt și spun: Nu, asta nu.

Până la urmă, The Panic in Needle Park s-a dovedit a fi o rampă de lansare pentru mine. Filmul mai e lăudat și în ziua de azi, iar Jerry Schatzberg a făcut o treabă extraordinară. A fost o bucurie să lucrez cu Kitty Winn, care interpreta rolul iubitei mele, și ea dependentă de droguri. N-am prea înțeles-o, nici ea nu m-a înțeles pe mine, dar ne-am împăcat bine. Uneori îmi arunca câte o privire atât de nedumerită, era contrariată de lucrurile pe care le spuneam. Eu vorbeam mult, însă nu știam niciodată ce era în capul ei. Habar nu aveam cine era. Și nu mă deranja chestia asta. Kitty a primit premiul pentru cea mai bună actriță la Festivalul de Film de la Cannes pentru rolul din The Panic in Needle Park. După aceea, a făcut Exorcistul și încă vreo două proiecte, apoi nu a mai jucat în filme. Era o persoană fermecătoare și tare blândă, o prezență plăcută și modestă. Însă pur și simplu nu i-a plăcut viața în industria asta, nu a putut răbda niște chestii care se întâmplau. Toată lumea are câte un secret sumbru.

Cei de la Paramount nu voiau să-l joc eu pe Michael Corleone. Îl voiau pe Jack Nicholson. Îl voiau pe Robert Redford. Pe Warren Beatty sau pe Ryan O'Neal. În carte, Puzo scrisese o replică în care Michael se descrie singur drept: „fătălăul din familia Corleone". Trebuia să fie mic de statură, cu părul închis la

culoare, chipeș, dar mai curând delicat, să nu pară amenințător. Asta nu prea aducea cu tipii pe care îi voia studioul. Dar nici nu însemna că era obligatoriu să fiu ales eu.

Însemna însă că trebuia să dau o probă filmată, ceea ce nu mai făcusem niciodată, și că trebuia să merg pe Coasta de Vest pentru proba asta, iar eu chiar nu voiam să călătoresc cu avionul. Nu mă interesa că era pentru Nașul. Nu voiam să merg în California. Dar Marty Bregman mi-a zis:

— Ba o să te urci dracului în avionul ăla!

Mi-a dat o sticlă mică de whisky ca s-o beau în timpul zborului și uite-așa am ajuns acolo.

Paramount respinsese deja toată distribuția propusă de Francis. Cei de la studio îi respinseseră pe Jimmy Caan și pe Bob Duvall, care erau actori consacrați. Îl respinseseră și pe Brando, pentru numele lui Dumnezeu! Mi-a fost destul de clar, din clipa în care am pășit în studio, că nici pe mine nu mă voiau. Și știam că nu eram singurul actor pe care îl aveau în vedere. Mulți dintre actorii tineri de atunci dădeau probă pentru Michael. Era un sentiment neplăcut. Însă The Panic in Needle Park mi-a oferit un avantaj esențial. Filmul nu se lansase încă, dar, din fericire, Jerry Schatzberg le trimisese celor de la Paramount o secvență de opt minute din Panic, iar interpretarea mea i-a convins să-mi dea o șansă.

Cartea Nașul avusese un succes colosal, toată lumea discuta despre roman și era entuziasmată de ideea că urma să fie ecranizat. Chiar înainte de a da proba filmată, Francis m-a dus la un frizer din San Francisco, fiindcă voia ca Michael să aibă o tunsoare autentică din anii '40. Auzind c-o să lucrăm la film, frizerul a făcut un pas în spate, la propriu, a cântărit lucrurile un pic și a început să tremure. Am aflat mai târziu c-a făcut infarct. Umbla vorba că miza din spatele acestui proiect era uriașă. Directorii de la Paramount erau în plin conflict, se certau între ei, scandaluri în toată regula, cu țipete și urlete. Se simțea pretutindeni tensiunea. Așa c-am mers pe abordarea mea Zen, pe principiul „toate trec". Mi-am zis: Întoarce-te la personaj. Ce se-ntâmplă în scena asta? Încotro mergi? De unde vii? De ce ești aici?

Am petrecut cele câteva zile filmând proba îmbrăcat într-o versiune timpurie a uniformei militare a lui Michael, cu o expresie abătută pe figură. Mereu păream abătut. Presupun că era o mască pe care o purtam, fiindcă așa reușeam să trec prin toate. Dar trebuie să recunosc că scena pe care mi-au cerut s-o joc la probă n-a fost bine aleasă. Era o secvență de la început, din timpul nunții, când Michael îi explică iubitei lui, Kay, cu ce se ocupă de fapt familia lui și care sunt jucătorii principali din organizația tatălui său. O scenă banală, de expozițione, eram doar eu și Diane Keaton la o măsuță prăpădită, beam din niște pahare cu

apă în care ne prefăceam că este vin, în timp ce eu îi povesteam despre obiceiurile de la nunțile siciliene. Era imposibil să faci un rol de efect, să impresionezi prin impactul actoriei. Felul în care interpretam rolul lui Michael era ca și când aș fi plantat flori într-o grădină: trebuia să treacă un pic de timp, să ajungem mai departe în poveste, ca să înceapă să înflorească. Cum să-mi fi expus viziunea pentru personajul ăsta într-o asemenea scenă? Nu-l puteam aduce la viață în scena aceea fiindcă nimeni n-ar fi putut s-o facă.

Dar iată secretul: Francis mă voia neapărat pe mine. Mă voia, iar eu știam asta. Și nimic nu se compară cu a fi dorit de un regizor. E cea mai bună armă pe care o poate avea un actor. Îmi făcuse deja un mare dar, în persoana lui Diane Keaton. Erau câteva actrițe care fuseseră chemate să dea probă pentru rolul lui Kay, însă faptul că voia să fac pereche cu Diane însemna că ea avea cele mai mari șanse. Știam că are o carieră în plină ascensiune și că juca pe Broadway în spectacole ca Hair și Mai cântă o dată, Sam, cu Woody Allen. Cu câteva zile înaintea probei filmate, m-am întâlnit cu Diane la un bar din Lincoln Center și ne-am înțeles de minune din prima. Era foarte ușor să vorbești cu ea, era teribil de amuzantă și i se părea că și eu sunt la fel. Am simțit imediat că am o prietenă și o aliată.

Când am știut cu certitudine c-am primit rolul, am sunat-o pe bunica mea să-i dau vestea.

— Știi c-o să apar în Nașul? O să-l joc pe Michael Corleone!

— Ah, Sonny, păi, bunicul tău s-a născut în Corleone, de acolo e.

Habar nu aveam unde se născuse bunicul, doar că era din Sicilia – odată ce-a ajuns în America și nu l-a hăituit nimeni, n-a mai intrat în detalii. Iar acum aflam că era din Corleone, tocmai orașul al cărui nume îl purtau personajul meu și toată familia lui? Mi-am spus: Înseamnă că primesc ajutor de undeva, altfel cum mi s-ar fi putut întâmpla un lucru aproape imposibil – să primesc rolul?

Tot trebuia să aflu ce înseamnă Michael pentru mine. Înainte de a începe filmările, făceam plimbări lungi de-a lungul și de-a latul Manhattanului, de la Ninety-First Street până în Village și înapoi, gândindu-mă întruna cum să-l joc. De cele mai multe ori mă plimbam singur, alteori mă întâlneam cu Charlie în centru și făceam restul drumului împreună. La început, Michael este un tânăr ca atâția alții pe care îi știm cu toții: cam cu capul în nori, cam stângaci. E prezent și absent, în același timp. Se construiește, ca personaj, până în clipa în care se oferă să-i lichideze pe Sollozzo și McCluskey, traficantul de droguri și polițistul corupt care au pus la cale să-l omoare pe tatăl lui. În momentul acela, brusc, în Michael are loc o explozie.

În roman, evoluția asta e treptată, fiindcă o carte îi poate oferi narațiunii

oricât răgaz are nevoie. Aștepți, citești și vezi cum se dezvoltă. Dar eu ce aveam să fac în film?

Înainte să începem filmările pentru Nașul, m-am întâlnit cu Micul Al Lettieri, un om extraordinar și un mare actor, care avea să joace rolul lui Sollozzo. Mi-a zis doar atât:

— Tre' să-ți fac cunoștință cu un tip. O să te ajute cu ce ai tu de făcut.

Bănuiam la ce se referă, așa că am acceptat. Am pornit într-o zi cu mașina și am mers într-o suburbie chiar de lângă oraș.

Micul Al m-a dus la o casă tradițională, frumoasă, bine întreținută. Treci tot timpul pe lângă case ca asta când te îndrepți, indiferent de unde pornești, spre locul unde trebuie să ajungi, fără să te gândești cine locuiește acolo. Am intrat și m-a prezentat capului familiei, un tip care părea un om de afaceri obișnuit. Aș fi zis că e director pe Wall Street, bancher sau managerul unui fond de investiții. I-am strâns mâna și l-am salutat, iar el m-a întâmpinat cu multă ospitalitate. Avea o familie frumoasă și iubitoare. Soția lui ne-a servit băuturi și gustările în vase din porțelan. Avea doi băieți cam de vârsta mea. Iar eu eram un actor țăcănit, care venise în casa lui ca să încerce să asimileze cât mai mult cu putință. Conversația a rămas la un nivel politicos, superficial. Nu l-am întrebat niciodată pe Micul Al de ce m-a dus acolo, dar m-am gândit la ce îmi spusese, că o să mă ajute cu ce am de făcut. Micul Al cunoștea niște tipi. Tipi pe bune[34]. Și acum îmi prezentase și mie unul.

Mi se oferea ocazia să văd cum arată și cum funcționează chestia asta în realitate, nu cum era prezentată prin filme. Sigur, gazda noastră n-a discutat așa ceva cu noi, n-a intrat în detalii. Nu aveam voie să aflu detalii. Ba chiar am încheiat vizita bând și jucând tot felul de jocuri. Mulți ani mai târziu, au ieșit la iveală niște fotografii din seara aceea, în care eu, îmbrăcat cu o bluză de trening, râd cu poftă și țin în mână un pahar, în timp ce Micul Al îmi arată un pistol. O seară cu băieții.

Eram un pușți din South Bronx. Sunt italian. Sunt și sicilian. Știam cum e ca cei din jur să presupună mereu că ai măcar o legătură cât de îndepărtată cu crima organizată. Oricine avea un nume care se termina cu vocală era bănuit că avea legături cu lumea aceea. În loc să fii comparat cu Joe DiMaggio, erai asociat cu Al Capone.[35]

Cei mai mulți dintre noi nu vor fi niciodată victimele vreunei infracțiuni, darămite să comitem infracțiuni. Cu toate acestea, suntem fascinați de oamenii care sunt hotărâți să trăiască în afara regulilor societății, de oamenii care găsesc alt drum. Banditul este un personaj spre care americanii tind într-un mod aparte. Am copilărit jucându-ne de-a Jesse James[36] și Billy the Kid[37]. Pentru

americanii de rând, ăștia erau eroii. Au devenit parte din tradiția noastră. Și istoria Mafiei face parte din aceeași tradiție.

Pentru mine, filmările la Nașul au început cu secvența de la început, a nunții, la care am lucrat cam o săptămână în Staten Island. M-am văzut smuls din viața mea modestă de zi cu zi și aruncat pe platoul unui uriaș film hollywoodian, plin de echipamente, șine pentru glisoarele camerelor de filmat și lumini, macarale și brațele microfoanelor, care pluteau deasupra capetelor tuturor, și un grup de actori din care făceau parte sute de figuranți, toți lucrând după indicațiile lui Francis.

Anvergura unui asemenea proiect era cu totul nouă pentru mine. Însă, în același timp, mă simțeam în largul meu și-mi venea ușor să mă adaptez. Era o scenă mare, cu o mulțime de oameni, dar m-am obișnuit repede. Aveai un loc în care ți se spunea să stai, să zicem, la măsuța unde erai machiat – erau încăperi întregi în care se făcea doar asta. Și te duceai și stăteai într-un colț. Vedeai oameni, îi salutai dând politicos din cap. Pe mine nu mă cunoștea nimeni. Așa că intram acolo și mă bucuram de timpul petrecut în mijlocul lor și eram OK.

Pe urmă am început să lucrez. Am simțit întotdeauna că am o conexiune naturală cu camera de filmat. Chiar și când lucram în teatru, mi se mai spunea: „Cred c-ai da bine pe cameră". La început, nu-mi dădeam seama exact ce înseamnă. Poate avea de-a face cu faptul că văzusem atâtea filme în copilărie, crescusem cu ele. Când ajung prima oară pe scenă, multor actori trebuie să li se spună: „Sus! Vorbește mai tare! Mai tare!" Când joci în fața camerei de filmat, e o experiență mai intimă. De obicei, nu prea știam pe unde e camera, însă un bun cameraman trebuia să priceapă că nu aveam experiența filmului și să reușească totuși să se descurce. În Nașul, m-am lăsat pe mâinile extrem de capabile ale marelui Gordy Willis.

Diane și cu mine am petrecut acele prime zile împreună, râzând, obligați să jucăm scena aceea de început pe care o mai interpretaserăm și la proba filmată și pe care o detestam. Judecând doar pe baza acelei scene, aveam certitudinea că suntem în cel mai prost film turnat vreodată și, când terminam ziua de lucru, ne întorceam în Manhattan și ne îmbătam. Eram convinși că ne îngropăm carierele.

Între timp, la Hollywood, cei de la Paramount începuseră să vizioneze ce filmase Francis până atunci și aveau iarăși obiecții, cum că n-aș fi fost actorul potrivit pentru rol. Pe platou, a început să circule zvonul că urma să fiu dat afară. Lumea lucra cu mai puțin elan. Printre colegii mei domnea stinghereala, până și în rândul echipei de filmare. Eram cât se poate de conștient de lucrurile astea. Se zicea că o să fiu concediat și, posibil, că o să fie dat afară și regizorul. Nu

că Francis n-ar fi făcut treabă bună – eu nu eram suficient de bun. Însă el era vinovat pentru prezența mea acolo.

Mă simțeam nelalocul meu jucându-l pe Michael și, totodată, aveam convingerea că sunt în locul potrivit – e tare straniu să simți asta în același timp. Nimeni nu vrea să fie undeva unde nu e dorit. Poate c-ar fi fost mai ușor să plec și să scap de stânjeneala aia teribilă. Oare dacă m-ar fi dat afară, aș fi avut sentimentul că pierd ceva important? Probabil, dar mai pierdusem eu lucruri importante în viața asta și supraviețuisem. Nu mi se părea esențial să fac carieră. Nu mă gândeam niciodată la carieră.

În cele din urmă, Francis a hotărât că trebuie făcut ceva. M-a chemat într-o seară să ne întâlnim la Ginger Man, restaurant și loc pentru băute pe care artiștii de la Lincoln Center îl preferau și unde găseai aliniați la bar actori, dansatori, dirijori și mașiniști. Lua cina cu soția, copiii și un grup mic de prieteni, iar când am intrat și l-am găsit la masă, mi-a zis:

— Uite ce e, vreau să stăm un pic de vorbă.

Nu m-a invitat să mă așez la masă cu ei. Stăteam în picioare, întrebându-mă: Ce are de gând? Își taie liniștit friptura și mă privește de parcă nu ne leagă nimic, de parcă sunt un actor apărut de cine știe unde, ca să-i ceară de pomană. Am rămas așa, singurul în picioare, în timp ce el stătea la masă cu familia și mă privea de jos în sus. Într-un final, Francis a zis:

— Știi ce însemni pentru mine, cât de mult am crezut în tine.

La momentul acela, filmam Nașul de vreo săptămână și jumătate. Și Francis a continuat:

— Adevărul e că nu te descurci.

Am simțit lovitura asta drept în stomac. În clipa aceea am conștientizat cu adevărat că puteam pierde rolul. L-am întrebat:

— Și ce facem, atunci?

— Am pregătit niște probe de imagini din ce-am filmat deja. Ce-ar fi să arunci o privire, să vezi cum joci? Fiindcă am senzația că nu merge. Abordarea ta nu merge.

A doua zi am intrat în sala de proiecție. Fusesem avertizat că e posibil să fiu scos din film. Iar când am văzut filmarea, scenele de la începutul filmului, mi-am zis: N-au nimic spectaculos. Nu știam ce să cred. Dar efectul era, într-adevăr, cel pe care mi-l dorisem. Nu voiam să fiu văzut.

Planul meu pentru Michael era să-l joc ca pe un puști care nu știe pe ce lume trăiește, care nu e de la bun început prea carismatic. Porneam de la ideea că tipul ăsta avea să apară pe neașteptate. În asta consta forța interpretării mele. Doar așa putea funcționa: avea să apară ca un om cu totul nou, avea să-și descopere potențialul, toate lucrurile de care e în stare. Și, dacă urmărești cu atenție, încă

nu e chiar întru totul Michael atunci când intră în spital, hotărât să-și salveze tatăl. Devine Michael abia atunci când se uită la Enzo, patiserul, pe care l-a pus să stea în fața spitalului, prefăcându-se că are pistol, și vede că lui Enzo îi tremură mâna, iar lui nu. Speram ca până la finalul filmului să creez o enigmă. Și cred că asta spera și Francis. Însă niciunul dintre noi nu știa cum să i-o explice celuilalt.

Mulți au fost convinși că Francis a schimbat programul de filmare ca să le dea scepticilor de la Hollywood un motiv să creadă în mine și să mă țină în film. Nu se știe nici în ziua de azi dacă a făcut-o intenționat, iar Francis chiar a negat c-ar fi aranjat lucrurile în favoarea mea, dar cert este că a modificat programul, băgând în față scena din restaurantul italienesc, în care Michael, neexperimentat cum este, vine să se răzbune pe Sollozzo și pe McCluskey. Scena asta urma să fie filmată câteva zile mai târziu, dar, dacă nu se întâmpla ceva care să-mi permită să demonstrez de ce sunt în stare, era posibil ca pentru mine să nu mai existe un „mai târziu".

Și, uite-așa, am filmat scena aceea într-o noapte de aprilie. În ziua aia am petrecut cincisprezece ore într-un restaurant minuscul de sub linia trenului El, cu Al Lettieri și cu magnificul Sterling Hayden, care îl juca pe McCluskey. Mi-au fost doi tovarăși de neprețuit. Știau că trec prin momente dificile, că port pe umeri povara lumii întregi, că pot fi dat afară din clipă în clipă. Și iată-ne într-o încăpere sufocantă, urât mirositoare, în care domneau fumul și o căldură de coșmar – nu aveam rulotele distribuției, în care să ne refugiem, nici asistenți de producție, care să se țină după noi și să ne întrebe dacă vrem o sticlă cu apă. N-aveam nimic. Stăteam la masa aceea și mă întrebam: Cum puteți trăi așa, cum rezistați? De-atâta plictiseală poți să și mori.

Sterling și Al Lettieri mi-au mai ridicat un pic moralul; au stabilit ei tonul scenei și mi-au fost modele. Îi admiram, erau niște oameni care știau ce trebuie făcut, cum trebuie să te comporți și mă acceptaseră ca pe un coleg, ca pe un actor. Însă scenariul mă obliga să mă ridic de la masă, să merg la baie, unde aveam să găsesc un pistol ascuns, și să le zbor creierii.

Pe urmă a trebuit să ies din restaurant și să fug, sărind peste o mașină în mișcare. Nu aveam dublură. Nu aveam cascador. Trebuia să fac eu săritura. Am sărit, dar n-am nimerit mașina. M-am trezit zăcând într-un șanț de pe White Plains Road, în Bronx, întins cât eram de lung, uitându-mă la cer. Îmi sucisem glezna atât de rău, încât nu mă puteam mișca.

Toată echipa se adunase în jurul meu. Încercau să mă ridice, mă întrebau dacă mi-am rupt glezna, dacă pot merge. Nu știam. Stăteam acolo, întins pe jos, și mă gândeam: E un miracol. Doamne, m-ai salvat! Nu trebuie să mai fac filmul ăsta. Eram uluit de ușurarea care mă copleșise. Trăisem o experiență cumplit de

apăsătoare, să merg la muncă în fiecare zi și să simt că nu sunt dorit, să mă simt inferior. Accidentarea asta mă elibera din închisoarea în care trăisem. Cel puțin, acum mă puteau da afară, puteau găsi alt actor pentru rolul lui Michael și astfel n-ar fi pierdut toți banii investiți deja. Dar n-a fost așa.

Au filmat restul scenei cu un cascador care a apărut ca din pământ, iar mie mi-au făcut o injecție cu cortizon în gleznă și am reușit să mă ridic în picioare. Apoi Francis le-a arătat scena din restaurant celor de la studio și de data asta au văzut ceva. Datorită scenei pe care tocmai o jucasem m-au păstrat în rolul lui Michael. Deci n-am fost dat afară din Nașul. Am continuat să fac ce făcusem și până atunci, ce hotărâsem c-o să fac în serile în care mă plimbam singur prin Manhattan. Chiar aveam un plan, o direcție în care eram convins că trebuie să duc personajul ăsta. Și eram sigur că Francis vedea lucrurile la fel.

A fost nevoie de ceva eforturi ca să mă transform în Michael Corleone. Trebuia să fiu prezentabil, ceea ce nu-mi stătea în fire. M-au forțat să arăt așa. Veneam în fiecare dimineață să-l joc pe Michael și soseam cu două sau trei figuri diferite. Câte una pe fiecare latură a feței și o a treia în mijloc. Uneori, dormeam foarte puțin noaptea sau chiar deloc. Alteori, mă îmbătam atât de tare, luam atât de mult din toate și ajungeam într-un asemenea hal, că mi se deforma fața. Dick Smith, marele machieur, trebuia să-mi reconstruiască figura. Când mă ridicam de pe scaunul din cabina lui de machiaj, eram deja Michael.

Pe Marlon Brando îl cunoscusem pe fugă, la o cină cu toți actorii din distribuție, înainte să începem filmările. Acum, când ne pregăteam să filmăm scena în care Michael îl găsește pe Vito în spital, Francis mi-a zis:

— Ce-ar fi ca tu și Brando să luați prânzul împreună?

Asta avea să fie marea conversație. Adevărul era că nu voiam să stau de vorbă cu el. Nu vedeam de ce ar fi fost nevoie s-o fac. Mi-era jenă numai când mă gândeam – chiar trebuia să iau prânzul cu el? Pe bune, mă speria ideea asta. Era cel mai mare actor din lume la momentul acela. Copilărisem urmărind actori ca el – oameni excepționali, ca Clark Gable sau Cary Grant. Erau faimoși pe vremea când faima însemna ceva, înainte ca stelele să-și piardă strălucirea. Dar, dacă Francis a zis că trebuie să mă duc, m-am dus.

Am luat prânzul cu Marlon într-un salon modest din spitalul în care filmam, pe Fourteenth Street. El stătea pe un pat, eu pe celălalt. M-a întrebat tot felul de lucruri: De unde sunt? Când m-am apucat de actorie? Și, în timpul ăsta, își mânca puiul cacciatore cu mâna. Avea degetele pline de sos roșu. Fața, la fel. Doar la asta m-am gândit cât am stat în salonul acela. Nici nu mai conta ce-mi spunea, nu mă puteam concentra decât asupra priveliștii scăldate în sos din fața mea. Vorbea și înfuleca, înfuleca și vorbea, iar eu eram hipnotizat. Ce avea să facă

la final cu puiul care îi rămânea? Speram că n-o să mă pună pe mine să-l arunc la gunoi. Nici nu știu cum, dar a reușit să scape de el fără să se ridice. M-a privit întrebător, un fel de: „La ce te gândești?“ La rândul meu, mă întrebam: Ce o să facă acum cu mâinile? Să-i dau un șervețel? Până să apuc eu să-i ofer șervețelul, și-a șters mâinile pe așternutul alb de pe pat și l-a mânjit cu sos roșu fără să stea o clipă pe gânduri, vorbind în continuare. Mi-am zis: Așa se poartă vedetele? Poți să faci chiar orice.

Când ne-am terminat prânzul, Marlon m-a privit cu ochii lui blânzi și mi-a spus:

— Da, puștiule, eu zic c-o să fii în regulă.

Fusesem educat să răspund politicos și recunoscător, așa că probabil i-am mulțumit și cam atât. Eram prea speriat ca să spun altceva. Ce ar fi trebuit să-i zic era: „Ai putea să definești «în regulă»?“

Colegii mei actori m-au sprijinit din toată inima, absolut toți. Aproape nimeni nu știa cine sunt, iar atunci când nu încearcă nimeni să te impresioneze începi să vezi adevărata față a oamenilor. Își dădeau seama că mă zbat și că mi-e greu și mă încurajau. Actorii sunt sensibili, sunt mult mai conștienți de sentimentele celor din jur. Ei prin sentimente trăiesc. Ca actor, viața ta constă în a simți trăirile celorlalți, ca să-ți poți juca personajul. Iar actorii care sunt excepțional de talentați au „antene“ și mai puternice. Am avut sentimentul ăsta mai ales în ce-i privea pe John Cazale, cu care mă știam de mult și care îmi era prieten bun, și pe Jimmy Caan. În film, scenariul le atribuise rolurile de frați mai mari și sfătuitori ai mei, însă ei intraseră în mod firesc în rolurile astea și în viața de zi cu zi, în relația cu mine. Mă protejau instinctiv și erau hotărâți să aibă grijă ca eu să nu dau greș. Apoi erau și Bob Duvall, Richard Castellano, Abe Vigoda și toți ceilalți, care m-au susținut întru totul. Simțeam că oamenii din jur mă plac, lucru care contează enorm în orice situație.

Cred că ideea de familie este mesajul care a ajuns la public, care a apropiat filmul Nașul de spectatori și datorită căruia a avut un asemenea impact. Oamenii se identificau cu familia Corleone, se vedeau oglindiți în ei și simțeau o legătură cu personajele, cu dinamica dintre frați și surori, dintre părinți și copii. În film se regăseau povestea și suspansul create de Mario Puzo, magia viziunii lui Coppola, și violență, violență reală. Însă în contextul acelei familii toate se transformau. Și nu doar oamenii din New York se regăseau în familia Corleone – senzația aceea de familiaritate a purtat filmul în toate colțurile lumii.

Și Marlon m-a primit cu generozitate, dar nu cred c-a păstrat-o pe toată pentru mine, fiindcă a împărtășit-o cu publicul. Tocmai asta făcea interpretarea lui atât de memorabilă și de duioasă. Cu toții visăm să avem pe cineva ca Don Vito lângă noi, un om la care să putem apela când ne e greu. Există atât de mulți

oameni oropsiți, dar, dacă ai un Naș, îi poți cere ajutorul, iar el se va ocupa de tot. Pentru asta l-au îndrăgit oamenii. Nu era vorba doar despre sfidare și curaj; importantă era atitudinea profund umană de sub toate astea. De-asta trebuia să-l joace pe Vito în tușe atât de apăsate – cu un fizic atât de impunător, cu părul sclipind de briantină, cu vata îndesată în obraji. Nașul trebuia să fie un simbol, iar Brando l-a făcut un simbol la fel de puternic precum Cetățeanul Kane sau Superman, Iulius Cezar sau George Washington.

Însă pe Francis îl apăsa o responsabilitate uriașă, după cum aveam să aflu în timp ce lucram la secvența cu înmormântarea lui Vito. Era o scenă de amploare, pe care am filmat-o în Long Island și la care a participat mare parte din distribuție; a durat două zile. Apunea soarele când am auzit în sfârșit: „Taie! Am terminat!" Mi-au zis c-am încheiat munca pe ziua aceea. Așa că, firește, m-am bucurat – puteam să merg acasă și să mă distrez un pic, ce-o mai fi însemnat și asta. Am pornit spre rulota mea, gândindu-mă că n-o făcusem de oaie prea rău. Nu aveam replici, nici obligații, și era bine așa.

Cum mergeam eu, am auzit pe cineva plângând, lucru la care te cam aștepți într-un cimitir. M-am uitat împrejur, să văd de unde veneau plânsetele. Și l-am văzut pe Francis Ford Coppola, stătea pe o piatră funerară și plângea ca un copil. În hohote plângea. Nu îndrăznea nimeni să se apropie de el, așa că m-am dus eu și l-am întrebat:

— Francis, ce e? Ce s-a întâmplat?

S-a șters la ochi cu mâneca, a tăcut o clipă, apoi a ridicat privirea spre mine și mi-a răspuns:

— Nu mă lasă să mai trag o dublă.

Ceruse să mai filmeze o variantă a scenei din ziua aceea și nu i se aprobase. Până și el răspundea în fața cuiva. Și-și dorea atât de tare să mai tragă o dublă, încât refuzul îl rănise, pur și simplu.

Nu ai de unde să știi dacă un film are să fie grozav. Știi un singur lucru: dacă scenariul e bun de tot – iar Mario și Francis chiar scriseseră un scenariu bun –, are o șansă. Actorul vine și-și joacă rolul, însă soarta filmului depinde mai ales de ce se întâmplă pe urmă, cum montează editorul fiecare scenă, cum gândește regizorul firul narativ. Acolo, în cimitirul acela, mi-am spus: Dacă Francis se implică atât de mult, cu atâta pasiune, înseamnă că lucrurile merg bine. Știam că sunt pe mâini bune.

Datorită filmărilor pentru Nașul, am ajuns în Sicilia pentru prima oară în viața mea. Nu eram pregătit. Mi s-a părut o călătorie teribil de inoportună. Apoi, imediat ce am ajuns, m-am simțit scăldat într-un soi de energie cosmică. Mi-am amintit dintr-odată totul, chiar și lucruri pe care nu le trăisem. Cărările care

duseseră către existența mea pe lume de aici porniseră – ce eram și ce aveam să devin se datora acestui loc. Mi-a deschis ochii, am devenit mai conștient, mai prezent, a fost zguduitor de important. Ca actor, te afli într-o permanentă căutare a identității și a lucrurilor de care ești legat. Când m-am întors din călătoria aceea, m-am trezit spunând oricui mă asculta că trebuie să se ducă să vadă locurile de unde vine familia lor, să-și caute rădăcinile, să meargă oricât de departe e nevoie. Este un mod de a te ancora în realitate, de a-ți aminti că exiști și că vei continua să exiști.

Nu cunoșteam pe nimeni în Sicilia, iar oamenii de acolo nu mă cunoșteau nici ei. Nu știau ce rol joc în Nașul, nu știau nici măcar că sunt sicilian. Eram un actor necunoscut și era o plăcere să nu fiu cunoscut. Nu am vorbit cu nimeni. Nici n-aș fi știut despre ce să vorbesc. Dar, peste tot unde mergeam, localnicii erau curioși și extrem de amabili. Nu aveau mare lucru, dar erau generoși și tare buni la suflet, gata să invite un puști care juca în filmul acela, sau pe oricine, de fapt, să intre în căsuțele lor și să mangia cu ei. Mă așezam, tăceam și mâncam ce-mi puneau pe masă.

Când a venit momentul să filmăm scena nunții, în care Michael se însoară cu Apollonia, eram îmbrăcat într-un costum de lână și stăteam lângă Simonetta Stefanelli, care juca rolul miresei mele, și lângă o mulțime de italieni care nu știau engleză. Nu părea cea mai dificilă scenă dintre cele filmate, dar Francis, cu o portavoce în mână, îmi urla de zor niște indicații.

— Al, vreau să faci trei chestii! În primul rând, să mergi în partea aia și să stai de vorbă cu oamenii din scena asta. Pe urmă, să te îndepărtezi de ei, să te duci la mireasă și să dansați un vals. După aia, să porniți împreună și să plecați cu mașina.

Iar eu, Dl Actor Metodic, i-am răspuns:

— Dar, Francis, știi că eu nu vorbesc italiana.

— N-are nimic, Al, inventează și tu ceva.

Am acceptat. Camera de filmat era la ceva distanță, ca pentru un cadru mediu, nu un prim-plan, așa că nu se vedea exact ce spuneam. Apoi, când mi-a zis: „Du-te dincolo și dansați valsul!“, m-am întors și i-am răspuns:

— Dar nu știu să valsez.

A clătinat din cap și s-a uitat cam urât la mine, apoi a strigat:

— Atunci, dansează cu ea și gata, și, după ce termini cu asta, mergeți la mașină și porniți.

Tare mi-aș dori să fi văzut și voi expresia de pe figura lui când i-am răspuns:

— Francis, îmi pare rău, dar nu știu să conduc.

De unde să fi știut să conducă un puști din South Bronx, care mersese toată viața cu metroul? Abia la treizeci și patru de ani aveam să-mi iau permisul. În

clipa aceea, Francis a răbufnit:

— De ce naiba te-am mai angajat? Ce știi să faci?

— Nu știu dacă ajută la ceva, dar știu să tai frunză la câini, așa c-o să am un avantaj când vin ăștia să mă dea afară.

Figuranții au izbucnit în râs urmărind schimbul de replici.

Acum mă gândesc cu drag la scena asta. Francis era un regizor care turna un film, iar eu eram un actor care nu știa să facă aproape nimic din ce i se cerea. Dar am reușit să dansez la nunta aia, am vorbit italiană în doi peri cu localnicii, apoi am coborât dealul, m-am urcat în mașină și am condus conserva aia vreo trei-patru metri. De asta iubim cu toții filmele. Orice e posibil.

În Sicilia se face cumplit de cald în luna iulie. Noi eram toți îmbrăcați în stofă de lână. Filmam o scenă la care trebuiau să participe mulți figuranți care să stea la coadă, când dintr-odată s-a anunțat pauza de prânz și oamenii au început să se împrăștie. Asistentul de regie, un foarte bun profesionist, cu multă experiență, venit de la Roma și însărcinat să se ocupe de figuranți, a început să urle la localnicii sicilieni – „Alo, înapoi, treceți înapoi!" – de parcă avea de-a face cu niște animale. Am văzut din nou șfichiuirea biciului invizibil, cum o văzusem și la regizorul de pe vremuri, de la The Wicked Cooks, și m-a deranjat. Oamenii ăștia răbdaseră în căldură de la prima oră a dimineții. Unul dintre bărbații care stăteau la coadă a ridicat mâna, a spus ceva în italiană și a arătat la ceas, fiindcă era 2 după-amiaza. Iar tipul din Roma i-a răspuns în italiană, zicând cam așa:

— Ia taci din gură și treci înapoi la coadă!

Figurantul era un bărbat scund și slab, cu părul grizonant și o figură armonioasă. Cred că avea vreo șaizeci de ani. Avea aerul unui om modest, decent. Doar a ridicat din umeri și a plecat. A renunțat să mai apară în film, ceea ce însemna că n-o să mai vadă niciun ban.

L-am iubit pentru gestul ăsta. Mi-am imaginat cum ar fi fost să fiu în pielea lui. Cât curaj! Erau oameni săraci, pe care îi plăteau o nimica toată, ca să populeze fundalul scenelor. Bărbatul ăsta n-avea bani, dar a plecat fiindcă trebuia să ia prânzul. Avea să meargă undeva ca să mănânce un pic de brânză și un fruct. Avusesem și eu cândva o asemenea libertate, dar nu-mi doream să fac schimb de locuri cu el. Doar mă bucuram de fantezia pe care mi-o inspirase. L-am privit și mi-am spus: Sunt de acord cu el. Ca principiu. Pentru mine, omul ăla era un erou.

Când am terminat filmările pentru Nașul, eram falit. Nu c-aș fi fost vreodată bogat, dar acum chiar aveam datorii. Managerul și impresarii își luau comisioanele, în timp ce eu trăiam din banii lui Jill. Într-o zi, eram amândoi acasă, în apartamentul nostru, când a bătut cineva la ușă. Am deschis și am văzut

un tip care mi-a întins un plic – era o citație. Cât așteptam să fiu angajat pentru Nașul, MGM mă distribuise în alt film cu gangsteri, o comedie despre mafie, Banda de netoți, iar acum mă dădea în judecată. Ca și cum eram dependent de jocuri de noroc, iar acum încercau să pună mâna pe mine agenții de pariuri. A trebuit să angajez niște avocați ca să mă scape de contractul acela. N-a trecut mult timp și am ajuns să le datorez și avocaților vreo cinșpe mii.

Nu-mi permiteam să mă mai lupt cu MGM, așa că l-am rugat pe directorul studioului să ne întâlnim la fântâna Pulitzer, aflată în fața hotelului Plaza de la intersecția dintre Fifty-Ninth Street și Fifth Avenue. Era un loc aglomerat, plin de țăcăniți și de oameni ca lumea care-și luau pauza de prânz acolo, de bărbați în costume elegante, cu pălării pe cap, care se grăbeau să ajungă la muncă, de femei care-și plimbau copiii în cărucioare. Ne-am așezat pe marginea fântânii. Nu eram la fel de puternic ca Vito sau Michael Corleone și nici nu se lipise de mine abilitatea lor de a negocia. L-am implorat, i-am zis:

— Mă omorâți cu zile! N-am niciun ban și trebuie să plătesc încontinuu avocați, fiindcă mă tot dați în judecată.

Aveam sentimentul că mă pedepseau.

— De ce-mi faceți asta? l-am întrebat. Eu nu v-am făcut nimic. Cum putem să rezolvăm problema asta?

— Dacă ai vreo carte sau vreun scenariu pe care vrei să-l ecranizezi, ni-l trimiți nouă întâi?

— Ce altceva?

— Atât.

— Bine, așa rămâne, i-am răspuns.

În sinea mea, țopăiam de bucurie. Mă speriau bărbații în costume. Nu înțelegeam niciodată ce tot vorbeau și reacția mea era mereu aceeași: „Luați, luați ce vreți!“ Pur și simplu nu eram pregătit, nu știam să negociez cu ei, trebuia să învăț să abordez mai inteligent situațiile astea.

Înainte ca Nașul să aibă premiera la New York, îl văzusem o singură dată, cu câteva luni în urmă, când îmi arătase Francis o variantă brută. La finalul acelei vizionări, făcusem câteva observații despre interpretarea mea, iar el mă privise cu un fel de dezgust. Sigur, când mă uit la un film nefinalizat încă, nu mă pot abține să nu remarc ce aș face diferit. Dar te-ai fi gândit că mă duce capul să înțeleg că nu e cazul să-i spun lucrurile astea regizorului, care își petrecuse ultimul an din viață atârnând deasupra unei prăpăstii, de-abia ținându-se de margine, ca să termine filmul. Fusesem cam nedrept: el făcuse gestul frumos de a mi-l arăta, iar eu mă concentram doar asupra interpretării mele, nu asupra filmului nemaipomenit pe care îl crease el. Uneori, ca tânăr actor, ești un pic inconștient. Te frământă alte lucruri, iar empatia și politețea dispar cu totul, gonite de

pornirile tale vanitoase și de orgoliul prostesc. I-am văzut și pe alții făcând la fel, ce-i drept. Sper că acum nu mai sunt așa, dar asta trebuie să confirme alții.

Am mers la premiera Nașului la Loew's State Theatre, din Times Square, împopoțonat cu un papion cât capul meu de mare. Am mers cu Jill, cu bunica mea, cu mătușa mea și cu vărul meu Matt, care-mi era ca un frate. Semăna cu festivitatea de botezare a unui vapor, atât de pompoasă și de formală a fost. Nu lipsea decât să apară cineva care să spargă o sticlă de șampanie pe proră. Țin minte și acum că stăteam pe o platformă cu colegii din distribuție și reporterii îmi puneau întrebări la care nu știam cum să răspund. Pe urmă am mers la locurile noastre, dar eu n-am urmărit filmul. Nu voiam să văd produsul final. Imediat ce s-a stins lumina în sală, am ieșit.

Vezi tu, aveam tot felul de sentimente ciudate vizavi de interpretarea mea în filme. Nu mă puteam privi niciodată pe ecran în timp ce mă priveau și alții. Era o situație ușor deconcertantă, eram timid, aproape jenat. Ca tânăr actor la început de drum, cred că simțeam nevoia de atenție și, în același timp, nu voiam ca atenția oamenilor să fie îndreptată asupra mea. E paradoxal, știu, așa că multă vreme am evitat situații de genul ăsta. Din fericire, m-am schimbat. La fel cum am reușit să trec peste spaima de zbor – pur și simplu, nu mi-a mai păsat. E un monolog în Hamlet care se potrivește de minune:

> Ba deloc. Sfidez prevestirile. Nu moare nici măcar o vrabie fără știrea Proniei. Dacă mi-a sunat ceasul acum, n-o să-mi sune altă dată, și dacă n-o fi să fie altă dată, trebuie să fie acum; acum sau mai târziu, tot o să sune odată. Totul e să fii gata. De vreme ce nu-ți mai dai seama de cele ce lași după tine, ce-ți pasă dacă pleci mai curând?[38]

Am ieșit din cinematograf și am mers la un bar din apropiere, de pe Forty-Fourth Street, cu Al Ruddy și încă vreo două persoane care lucraseră la film. Mi-am petrecut seara aceea bând, efectiv făcându-mă rangă. Ăsta e cuvântul, rangă – când simți că nu mai poți să bei, dar îi dai înainte, oricum. Mă mir că mai țin minte ceva din noaptea aceea, dar îmi amintesc că, atunci când am mers la hotelul St. Regis pentru petrecerea de după premieră, am zărit-o pe Ali MacGraw și mi-am zis: Este, pur și simplu, cea mai frumoasă ființă pe care am văzut-o vreodată. E uluitor că există pe lume oameni care au o asemenea piele. Era o zeiță.

Am trăit aproape o viață întreagă fără să fi văzut Nașul integral. Nu știu de ce. Fiindcă jucasem în el, poate că nu aveam să fiu un spectator bun. De-a lungul anilor, firește, mai prindeam câte o secvență ici și colo la televizor, iar odată ce vezi un pic e greu să te desprinzi.

Dar am văzut de curând Nașul la o vizionare festivă, cu ocazia aniversării a cincizeci de ani de la lansare. A avut loc la Dolby Theatre din Hollywood și s-a folosit o peliculă recondiționată, cu un sunet impecabil. A fost o experiență înălțătoare. Nu există nicio scenă în care să nu se întâmple două-trei lucruri importante. Nu e niciun moment de monotonie, îți este istorisită o poveste în permanență. M-au izbit atâtea detalii. De exemplu, scena în care Don Vito e externat, după ce a fost împușcat, și ajunge acasă. Marlon e întins pe pat, acoperit de felicitările desenate de copii, care îi urează însănătoșire grabnică. Iar Robert Duvall și Jimmy Caan și încă câțiva băieți se adună în jurul patului. Marlon vrea să întrebe ce s-a întâmplat cu Michael, fiul lui cel mic, speranța lui pentru un viitor în legalitate. Îi spun că Michael l-a ucis pe Sollozzo și a trebuit să se refugieze în Sicilia. Unghiul din care e filmată scena asta este pur și simplu genial. Pe chipul lui Brando se citește o deznădejde sfâșietoare atunci când întoarce capul și face un semn de lehamite din mână – a auzit destul. Dick Smith i-a făcut un machiaj uluitor lui Marlon, i se disting și cele mai fine semne pe figură; le vezi și înțelegi imediat prin câte a trecut, ce eforturi supraomenești a făcut ca să se afle încă aici. Totul a fost atât de bine gândit și de meticulos executat, încât și cele mai mici detalii te fascinează. Iar scena este structurată în așa fel încât să-ți spună tot ce trebuie să știi. Și filmul este plin de asemenea momente.

Însă, în 1972, efectul pe care apariția filmului l-a avut asupra mea a fost imediat. S-a petrecut cu viteza luminii. Totul s-a schimbat. La câteva săptămâni de la premieră, mergeam pe stradă când s-a apropiat de mine o femeie de vârsta a doua, mi-a sărutat mâna și mi-a zis: „Nașule“. Altă dată, am intrat într-un magazin ca să-mi iau o cafea de la automat, iar Charlie a rămas afară, pe trotuar, să mă aștepte. S-a apropiat de el o femeie și l-a întrebat:

— Ăla e Al Pacino?

— Da.

— Serios? Chiar e Pacino?

— Păi, da, cineva tre' să fie și Pacino.

Filmul nu apăruse de multă vreme, așa că mi-am văzut de treabă ca și cum nu se întâmplase nimic ieșit din comun. Într-o zi stăteam la trecere, așteptam să se facă verde, iar lângă mine era o roșcată frumușică. M-am uitat la ea. S-a uitat la mine.

— Bună! i-am zis.

Mi-a răspuns:

— Bună, Michael.

Atunci mi-am spus: Uau. Oh, Doamne! Nu mai sunt în siguranță. Anonimitatea, lumina ochilor mei, secretul supraviețuirii mele – am pierdut-o.

34 Aici, „tipi“ cu sensul argotic de „mafioți“.

35 Joe DiMaggio (1914–1999) și Al Capone (1899–1947), doi americani de origine italiană faimoși în lumea întreagă – primul, pentru că a fost unul dintre cei mai mari jucători de baseball din SUA, al doilea pentru că a fost unul dintre cei mai mari gangsteri.

36 Jesse James (1847–1882), bandit american care jefuia mai ales bănci și trenuri. Ajuns faimos și în timpul vieții, după moarte a devenit o adevărată legendă în Vestul Sălbatic. A murit împușcat de Robert Ford, nou-venit în banda sa de tâlhari, pentru recompensa oferită de oamenii legii.

37 Billy the Kid (1859–1881), cunoscut și sub numele de William H. Bonney sau Henry McCarty, bandit și pistolar american din Vestul Sălbatic, renumit pentru faptele sale sângeroase: ar fi ucis douăzeci și unu de oameni. A fost prins de autorități și condamnat la moarte prin spânzurare, însă a evadat. A fost prins din nou și ucis când avea doar douăzeci și unu de ani.

38 Hamlet, de William Shakespeare, actul V, scena 2, în traducerea lui Ion Vinea.

5

OAMENII ÎN TOATĂ FIREA NU FAC AȘA CEVA

Faima, după cum spunea prietenul meu Heathcote Williams, este o pervertire a instinctului uman firesc de a căuta validare și atenție. Mie mi se părea atât de efemeră și de ciudată. Ca actor, încercasem să aduc în lumina reflectoarelor oamenii ale căror gesturi le studiam și personajele pe care le jucam. Însă aveam senzația că toate reflectoarele sunt ațintite asupra mea, iar eu nu mai reușeam să văd dincolo de ele. Știu că acum trăim alte vremuri și că faima are altă conotație, alt sens, însă cu jumătate de secol în urmă m-a afectat groaznic de tare. Puține lucruri de pe lumea asta sunt la fel de plictisitoare ca o vedetă care se plânge că e faimoasă, așa că n-o să insist, deși sunt tentat s-o fac.

Înainte de a juca în Nașul, mi-am văzut o singură dată poza în ziar. Pe vremea când jucam în The Indian Wants the Bronx. Eram în Montauk, cu Marty Bregman și cu un politician newyorkez care fusese ales în nu știu ce funcție. A doua zi, citind The New York Times, am dat peste o fotografie cu noi trei – Marty Bregman, tipul ăsta cu părul alb, de la guvern, și cu mine. Aveam pe cap o pălărie rusească și mergeam în baston, fiindcă îmi nenorocisem genunchiul. Aveam în față poza din ziar, dar nu reușeam să înțeleg la ce mă uit. Tipul ăla eram eu, adică? Păream un străin chiar și pentru mine. Trăiam un sentiment nou și îmi era frică. Îmi venea să mă ridic în picioare și să strig: „Oameni buni, ăla nu-s eu! Uitați aici o poză cu mine – uitați, aveam unsprezece ani. Ăsta-s eu!“ Asta se întâmpla pe când eram administrator de bloc, de-abia ieșit din perioada mea de om fără adăpost.

Astăzi, faima înseamnă cu totul altceva. Oamenii și-o doresc, o vânează. Își imaginează că e ca și când ai câștiga la loto. Dar plătești altcumva prețul. Și în ziua de azi, când stau de vorbă cu studenții la actorie, cineva tot mă întreabă, invariabil:

— Cum ați făcut să ajungeți așa de faimos?

Răspund întotdeauna:

— Frate, am fost în Nașul!

La ce puteai să te aștepți? Dacă jucai în Nașul, ajungeai faimos. Reacția mea în fața succesului a fost să mă distanțez de film și de interpretarea mea. M-am îndepărtat cât de mult am putut. Mi-am spus singur că n-aveam nicio legătură cu el. Fusese un rol bun pentru mine, îi dădusem de cap, îl jucasem binișor. Dar îl avusesem pe Coppola, iar Coppola e un miracol. El a făcut filmul acela.

Eram circumspect față de atenția din presă care mi se acorda odată cu apariția mea în filme. Când lucram în teatrul de repertoriu, îmi vedeam viitorul. Spectacolele acelea îmi puteau schimba viața; dramaturgii aceia erau profeți. Mă ajutau să devin un actor mai bun, îmi ofereau o educație, o înțelegere mai profundă a lumii și-mi umpleau sufletul cu bucurie. Cine n-ar fi mulțumit? Țin minte sentimentul c-aș fi putut trăi liniștit așa toată viața. M-aș fi însurat cu o

croitoreasă și am fi făcut zece copii. Era o fantezie ciudată, dar îmi dădea un strop de speranță. Am povestit chestia asta într-un interviu pentru The New York Times, chiar înainte ca Nașul să mă transforme în vedetă. Anii trec, părerile se mai schimbă, motiv pentru care e cam ridicol să ai păreri. Dar ideea este că atunci vorbeam serios, o spuneam din tot sufletul și, dacă aș avea ocazia, la fel aș spune și acum. În fine, poate cu opt copii, nu zece.

Însă nu aveam să trăiesc viața aceea alături de Jill. Era o actriță grozavă și primea tot mai multe roluri – petreceam mult timp despărțiți, chiar și înainte să ajung faimos peste noapte datorită Nașului. Relația noastră nu s-a încheiat cu certuri sfâșietoare și cu discuții furioase. Încă ne plăceam unul pe celălalt, fuseserăm împreună aproape cinci ani. Ea și-a văzut de drum, a jucat în filme și a ajuns foarte cunoscută câțiva ani mai târziu, după ce a făcut O femeie necăsătorită, filmul lui Paul Mazursky. Locuiam în același cartier și ne mai întâlneam din întâmplare, așa că am păstrat legătura cât de cât. Am rămas prieteni și am ținut mereu unul la altul.

Între timp, Nașul mă urmărea pretutindeni și umbrea tot ce făceam. Eram timid, iar lumea nu-mi permitea să fiu timid.

Eram pur și simplu năucit de agitația stârnită în jurul meu. După Nașul, m-ar fi lăsat să joc orice personaj. Mi-au oferit rolul lui Han Solo în Războiul stelelor. Iată-mă, deci, citind scenariul pentru Războiul stelelor. I l-am dat și lui Charlie, zicându-i:

— Eu nu-nțeleg nimic din ăsta, Charlie.

L-a citit, apoi m-a sunat și mi-a spus:

— Nici eu nu pricep nimic.

Așa că l-am refuzat.

Există roluri pe care n-aș reuși să le joc nici într-o mie de ani. Alege oricare alt actor în afară de mine! Uneori îmi spun c-ar trebui măcar să citesc ca lumea scenariul. Poate că-mi vine o idee despre cum aș putea juca personajul respectiv dacă zăbovesc un pic asupra textului. Lucrul cel mai important pe care l-am învățat la cursul de actorie, la Actors Studio și jucând în teatrul de repertoriu a fost să aleg și roluri pe care nu le-aș considera neapărat potrivite pentru mine. Uneori, mintea mea are nevoie de o mână de ajutor ca să se deschidă. Poate c-o să descopăr o legătură specială cu un anumit rol, dar n-am de unde să știu până nu încerc.

Dar sunt și situații în care spun din prima: Uau, da, chiar vreau să fac filmul ăsta. Nici nu mai contează „pot" sau „nu pot", asta-i altă discuție. Uneori primesc un rol și simt că e ce trebuie, se-ntâmplă ceva, ca o vibrație în mine și-n jurul meu. Îmi place mult. Vreau să joc rolul ăsta. Dar senzația asta o am la fel de rar

cum am dureri de dinți.

Pe vremea aceea trebuia să fiu precaut. Să nu accept orice rol doar fiindcă mi se ofereau bani. De-a lungul timpului, l-am refuzat pe Ingmar Bergman. L-am refuzat pe Bernardo Bertolucci. Pe Fellini. Pe Pontecorvo. Îți imaginezi ce înseamnă să-i refuzi pe oamenii ăștia? Îmi doream din tot sufletul să lucrez cu ei. Nu pe ei i-am refuzat, ci rolurile – pur și simplu nu puteam juca în filmele pe care le făceau, fiindcă nu rezonam cu personajele.

Mi s-a oferit rolul lui Billy the Kid în Pat Garrett și Billy the Kid, al lui Sam Peckinpah. Îl adoram pe Peckinpah. E unul dintre cei mai mari regizori din istorie. Îți dai seama cum ar fi fost să fi făcut filmul ăla și să fi jucat alături de Bob Dylan? Și cine nu visează să-l joace pe Billy the Kid? M-am gândit c-aș putea. Pe urmă am citit scenariul și am vrut să îl rescriem un pic, să lucrez la scenariu cu Peckinpah, cum lucrez de obicei cu regizorii. Îl și vedeam refăcut. Dar mi-am zis: În niciun caz nu mă urc pe vreun cal. Sunt ditamai animalele. O să merg în Mexic cu Peckinpah și probabil o să intru în comă alcoolică și-o să mor, fiindcă acolo o să curgă băutura râuri-râuri. Și am refuzat rolul.

Dar nu puteam nici să trăiesc la nesfârșit ținând-o doar în băute și distracție. De fapt, nici măcar n-aș numi-o distracție, eram doar inconștient. La un moment dat, trebuia să fac și altceva.

Stăteam în mijlocul unui câmp din Bakersfield, în California. Cred că erau vreo 50 de grade sau cel puțin așa de cald îmi era mie. Îl priveam pe Gene Hackman, care cobora un deal mare cât un munte, acoperit cu nisip alb. Era un cadru nespus de frumos: cerul, cenușiu ca de oțel, veghea deasupra, în fața lui se întindeau pășuni neatinse, pe culme se înălța un singur copac, solitar. Gene înainta atât de încet, încât imaginea din fața ochilor mei abia dacă se schimba odată cu mișcările lui. Parcă mă uitam la un tablou. I-a luat câteva minute bune să coboare dealul și să se strecoare prin gardul de plasă care împrejmuia câmpul. În ciuda caniculei, avea pe el trei geci, plus câteva rânduri de haine pe dedesubt, fiindcă personajul lui era un vagabond căruia îi plăcea să-i fie cald mereu. Mai târziu, publicul n-avea să bănuiască exact cât de cald era afară când am filmat scena aia. Și după ce termina coborâșul ăsta, ca să mai filmeze o dublă, Gene trebuia să se întoarcă și să urce la loc dealul ăla, ca să coboare iar.

Aveam vreo treizeci și doi de ani. Mi-am zis: Cred că-i cel mai ciudat lucru pe care l-am văzut vreodată. Omul ăsta a sărit de patruzeci de ani. Are pe el trei geci și se preface, pe căldura asta, că tot coboară dealul. Și o face la nesfârșit. Coboară dealul. Urcă dealul. Coboară dealul. Și chiar pare să-i facă plăcere. Nu-mi venea să cred. Asta e meseria mea? Asta fac actorii? Gene e om în toată firea. Oamenii în toată firea nu fac așa ceva.

Eu, bineînțeles, nu-mi dorisem să joc în Sperietoarea, primul meu film de după Nașul. Mă simțeam bine în New York, nu voiam să-mi părăsesc orașul și mica gașcă de prieteni de acolo. Dar a citit Charlie scenariul, scris de Garry Michael White, despre doi vagabonzi care traversează America împreună. Avea un pic din Așteptându-l pe Godot și un pic din Șoareci și oameni, iar lui i s-a părut o poveste bună. Regizorul era Jerry Schatzberg, cu care lucrasem la The Panic in Needle Park, iar ăsta era un avantaj. Și aveam să joc alături de Gene Hackman, care tocmai câștigase un Oscar pentru Filiera franceză. Nu știu dacă am ales în mod conștient ceva cât mai diferit de Nașul, ceva simplu și modest, care să mă țină departe de lumina reflectoarelor. Dar personajul pe care îl jucam, un hoinar fără căpătâi pe nume Lion, era un pic sărit de pe fix, un pic caraghios. Era un puști sărac și singur pe lume, iar mie îmi plăcea enorm fragilitatea personajului.

Pe măsură ce înaintam cu filmarea spre est, a devenit tot mai clar că eu și Gene eram cât se poate de diferiți. Era cu zece ani mai în vârstă decât mine, foarte amuzant, un actor fenomenal și un tip de treabă. Însă asta nu înseamnă că lucrurile au mers ca unse. Nu ne certam. Dar între noi domnea un soi de stânjeneală. N-am să înțeleg niciodată de ce. Nu ne putem înțelege de minune cu toată lumea. De obicei, în cazul actorilor și al actrițelor, păstrezi o distanță corectă cât timp lucrați împreună, iar apoi își vede fiecare de drum. Din când în când, întâlnim în viața asta pe câte cineva cu care simțim imediat că se creează o legătură. Când am făcut Nașul, mulți dintre actori m-au luat sub aripa lor și m-au ajutat să mă simt în largul meu. Jucam de o viață, așa că n-aveam nevoie să-mi spună cineva cum să joc. Sincer, n-aveam nevoie de îndrumare. Gene era un tip cam taciturn, iar între noi nu exista aceeași legătură ca între personajele noastre. Lucram. Cred că Gene mă considera imatur fiindcă eram al naibii de sălbatic. Și cred că e posibil să fi avut dreptate.

M-am înțeles extrem de bine cu fratele mai mic al lui Gene Hackman, Richard, care avea și el un rol modest în film. Eram doi tineri care se dădeau în vânt după băutură și petreceri. Ieșeam noaptea să chefuim, iar eu apăream pe platou a doua zi după doar două ore de somn. Aveam fața așa buhăită și umflată de la băutură, că semăna cu o minge de plajă, dintr-acelea cu care se joacă copiii în Central Park.

Ieșeam mereu în cluburi. Richard avea la el o tobă conga și, dacă găseam un club cu o scenă cât de mică, prin Denver sau prin Detroit, ne urcam pe ea, iar el cânta la tobă, în timp ce eu suflam în muzicuță. Nu repetam niciodată și nici nu ne străduiam vreun pic să ne iasă bine spectacolul. Fiindcă eram deja faimos, mă lăsau să și dansez pe scenă. Și chiar mă descurcam. Taică-meu a câștigat premii cu dansul, cred c-am moștenit un pic din talentul lui.

Într-o noapte, pe când băteam țara-n lung și-n lat, m-am îmbătat așa de rău, că nu m-am mai descurcat să mă întorc la cazare. Mi-a zis o tipă: „Ah, păi, hai că te duc eu acasă“, și, fără să stau pe gânduri o clipă, m-am urcat în mașina ei. Însă pe drum, așa amețit cum eram, mi-am dat seama că nu mergeam în direcția cazării.

— Ce se-ntâmplă, ce faci?

Și mi-a răspuns direct:

— Te răpesc.

Nu era doar un flirt agresiv. Eram celebru. Jucasem în Nașul. Dar să nu uităm că sunt din South Bronx. Când văd că un om sărit încearcă să-mi facă ceva, știu cum să scap. I-am zis:

— Ba nu prea cred. Mă dau jos.

— Nu, nu, stai!

N-a tras pe dreapta.

Am deschis imediat portiera, ca și cum mă pregăteam să sar din mașină. Chiar dacă mă cam îmbătasem bine, eram gata să mă arunc din mers, dacă era nevoie. Nu-s așa ușor de răpit. Iar tipa a închis portiera și m-a dus la cazare. Am impresia că eram prin Colorado. Nu știu ce obiceiuri au oamenii pe-acolo.

Aveam în film o scenă în care mergeam pe un postament; am căzut printre stâlpi și m-am rănit la genunchi. S-a umflat cât un pepene, așa că m-au trimis la spital. Gene Hackman – foarte frumos din partea lui – a venit să mă vadă cât am fost internat. Mi-a povestit câte ceva din viața lui, că provenea dintr-o familie destrămată și-și pierduse mama de mic, murise într-un incendiu. Cei mai mulți dintre noi, actorii, am trecut prin încercări cumplite, dar uite că tot ne ținem tari.

Fiindcă nu aveam cine știe ce amintiri plăcute de la filmări, nu mi-a plăcut nici filmul în sine, Sperietoarea, când l-am văzut pentru prima oară. N-a avut succes comercial, însă a câștigat premiul cel mare la Festivalul de Film de la Cannes. L-am revăzut de curând și m-a surprins cât de tulburător este, cât de puternic i-am resimțit impactul. Însă țin minte că la vremea respectivă am terminat filmările cu șaptesprezece zile mai devreme decât fusese planificat. Iar eu mă gândeam întruna: Nu vreau să fac filmul ăsta. Vreau să mă duc acasă. Dar sănătatea noastră mintală depinde de măsura în care finalizăm un proiect așa cum se cuvine. De asta suntem cu toții aici, până la urmă. Mai bine nu-l faci deloc dacă n-ai de gând să-l faci cum trebuie.

După Sperietoarea, mi-am dorit cu disperare să mă întorc pe scenă. Am apelat la prietenul meu David Wheeler, care era director la Theatre Company of Boston și care mă ruga de mult să-l joc pe Richard al III-lea. Așa că m-am dus la

Boston ca să încep o nouă aventură, iar aceasta s-a dovedit a fi una dintre cele mai satisfăcătoare experiențe trăite după The Indian Wants the Bronx. Richard al III-lea este unul dintre rolurile clasice care au consacrat mari actori, de la Edmund Kean la John Barrymore și la Laurence Olivier. Avea să fie prima piesă de Shakespeare pe care s-o joc în fața unui public adevărat și continuarea drumului meu de cunoaștere a acestui personaj.

Legătura mea cu Richard al III-lea a început la Actors Studio. Încă de pe vremea când eram un actor necunoscut, am jucat la Actors Studio toate rolurile în care nu m-ar fi distribuit vreodată cei din industria filmului comercial. Acolo am jucat în musicaluri; l-am jucat pe Hamlet; l-am jucat pe Richard, cu Francesca De Sapio în rolul lui Lady Anne. Acest nou Richard venea la șase sau șapte ani după ce îl jucasem la Actors Studio, când viața mea era cu totul alta. David Wheeler era un regizor desăvârșit, cu o reputație excelentă, și un om pe care îl iubeam, iar relația cu el a fost una dintre cele mai importante din viața mea în ceea ce privește vocația de actor. În timpul unei ierni cumplit de reci în Boston, am pășit împreună în lumea lui Shakespeare și a lui Richard al III-lea. Repetițiile au fost deosebit de interesante, cu multe experimente și improvizații. A venit și Charlie, mă ajuta să lucrez la rolul meu, iar soția lui, Penny, o juca pe Lady Anne.

Totodată, asociez perioada aceea cu povestea mea de iubire cu Tuesday Weld. Ne plăceam extrem de mult. Stăteam prin baruri și beam cocktailuri Brandy Alexander. Am luat-o la Boston cu mine. Compania de teatru mi-a propus:

— Păi, dacă tot e și Tuesday aici, e și ea actriță, n-ar putea s-o joace pe Elizabeth?

Hopa. Nu mi-a convenit. Și am făcut un lucru pe care îl regret întrucâtva. Aveam enorm de mult de muncă, să mai fi adăugat în ecuație și persoana cu care eram într-o relație? Așa ceva dă întotdeauna lucrurile peste cap. M-am gândit că relația noastră n-ar fi rezistat unei asemenea presiuni – să trăim împreună și să și jucăm împreună. M-am gândit c-ar fi prea copleșitor pentru mine. Nu voi ști niciodată dacă am procedat corect. Îmi amintesc ziua aceea și-mi doresc să fi răspuns: „Da, hai s-o luăm în echipă". Dar am refuzat.

Din nefericire, cele trei săptămâni pe care le-am avut la dispoziție pentru repetiții n-au fost suficiente, iar eu m-am îmbolnăvit, am făcut febră mare. Țin minte că Charlie stătea lângă patul în care boleam și mă ajuta să repet replicile. Venise la una dintre repetiții și era tare entuziasmat de cum înaintam cu spectacolul. Dacă am fi jucat-o în anii '60, în vreun teatru dărăpănat din Greenwich Village, cred c-ar fi mers. Dar ne-am aruncat la ceva mult prea ambițios: Loeb Drama Center din Cambridge. Nu aveam pregătit nici măcar un decor în adevăratul sens al cuvântului. Erau o mulțime de țevi de metal prinse pe

un soi de sculptură care nu însemna nimic. Nu-i înțelegeam simbolistica și încă mă străduiam să găsesc direcția în care s-o apuc cu interpretarea personajului meu.

Într-o seară, când am pășit pe scenă în actul II, am văzut că jumătate din public plecase. M-am gândit că suntem terminați. Am și zis:

— Eu mă-ntorc la New York.

— Nu te-ntoarce! Ești aici, Al. Du-o până la capăt, mi-a spus David Wheeler.

Și mi-a mai spus că trebuie să ne acordăm mai mult timp. Dar cum, unde? Sunt esențiale toate elementele punerii în scenă. Dacă n-ai decorul potrivit, distribuția potrivită, atmosfera potrivită, n-ai nimic. Nici nu mai contează că-l joci pe Shakespeare.

David m-a sfătuit să iau în considerare Church of the Covenant. Am văzut-o într-o seară în care mă plimbam pe Newbury Street. E o catedrală gotică superbă, cu tavan înalt și ferestre uriașe, din vitralii. Clopotnița o vezi de la kilometri distanță, iar înăuntru tavanul este atât de înalt, încât pare c-ajunge la Ceruri. Trebuia să tăcem câteva clipe după fiecare replică, atât de puternic era ecoul. Făcea ca totul să sune mult mai puternic.

Seară de seară, așteptam în prezbiteriul bisericii, îmbrăcându-mă și pregătindu-mă să intru pe scenă. Eram tulburat, aproape înnebunit de neliniște. Cariera mea din New York prindea aripi, Nașul avea un succes tot mai mare, însă eu eram în Boston, jucându-l pe Richard pentru a doua oară și încercând să trec peste eșecul de la Loeb. Nu eram conștient de asta, dar alcoolismul pândea în umbră, iar cu relația amoroasă mă tot chinuiam, ca de obicei. Gândul care mă frământa cel mai mult era: Încotro duc toate astea? Eram agitat, răvășit, dar, în același timp, mă simțeam ușurat și liber. Am folosit frenezia asta în interpretarea lui Richard, căci și el trecea prin stări asemănătoare. Dacă nu aș fi trăit o perioadă atât de tumultoasă, poate că n-aș fi reușit să intru în pielea personajului.

Aveam o stagiară de la Harvard, fusese repartizată să-mi fie asistentă și să lucreze cu mine. Era o tânără italiancă scundă și îndesată, care, îmi imaginam eu, ar fi putut cu ușurință să mă ia pe sus și să mă arunce cât colo pe scenă. Am inventat un fel de joc al nostru, care a început cu niște glume și farse de-ale mele, dar s-a transformat într-un ritual pe care-l făceam înainte de a intra pe scenă. Venea și-mi spunea:

— Al, cinșpe minute până la cortină!

— Cine dracu' mai ești și tu?

— Sunt asistenta, nu-ncepe acum cu figurile.

— Figuri?! Chiar ai impresia c-o să ies pe scenă? N-ai decât să ieși tu.

Pe urmă se întorcea să mă anunțe că mai sunt zece minute. După aia, cinci.

Luam în serios mica noastră scenetă, ne aruncam mereu aceleași replici. Pe urmă, își sufleca mânecile și începea să mă fugărească în jurul unei mese.

— Tre' să mergi pe scenă!

Arunca după mine cu tot felul de lucruri. Urlam la ea:

— Jur că te omor!

Apoi trebuia să mă duc pe scenă, cu cocoașă și toate cele, îmi făceam intrarea șchiopătând, într-o stare de confuzie totală, cumplită. Inima îmi bătea nebunește, scăldată în adrenalină, când mă ridicam din amvon, scoțând doar un pic capul și șuierând într-un microfon micuț:

— Azi, iarna vrajbei noastre s-a schimbat.

Că tot vorbeam despre actoria metodică. Am făcut atunci cel mai bun Richard din viața mea.

Când am început să jucăm spectacolul acolo, eram chemat la rampă de cinci-șase ori pe seară – de fiecare dată, făceam câteva plecăciuni și mergeam în culise, ca apoi să fiu chemat iar și să mai fac niște plecăciuni –, și nu pentru că eram vreo frumusețe. Ci pentru că spectatorii trăiau o experiență aparte urmărind spectacolul nostru. Îi captiva. Ne ieșea, fiindcă aveam ambianța bisericii; austeritatea atmosferei care domnea acolo trezea povestea la viață. Și nu ne-a mai ieșit niciodată la fel de bine ca atunci.

Șase ani mai târziu, am mers pe Broadway și am jucat din nou în Richard al III- lea. Evident, nu mai eram în biserica aceea. Nu aveam o viziune, nu aveam un concept. Jucam într-un teatru cu proscenium și foloseam tinicheaua aia de decor pe care o avuseserăm la Loeb. Iar spectacolul nu ne ieșea deloc bine. Încercam să-mi fac rolul ca înainte, dar trecuse ceva timp de când îl jucasem și greșeam la tot pasul. În cronici s-a spus – și eu chiar nu citesc cronicile, dar au un fel aparte de a-ți ajunge la ureche, orice ai face – că „Pacino a tras înapoi cu cincizeci de ani reprezentațiile din Shakespeare". M-am întrebat de ce n-au zis o sută de ani.

Într-o seară, m-am întors la finalul reprezentației în cabina mea. Eram epuizat. După trei ore în care îl jucasem pe Richard, mă gândeam că mi-am câștigat dreptul de a zace în fotoliu, privind în gol. Când am ridicat ochii, am văzut-o pe Jacqueline Kennedy Onassis, care venise în culise însoțită de o tânără care cred că era fiica ea, Caroline, special ca să mă cunoască pe mine. Era atât de distinsă și de frumoasă, emana atâta eleganță. Iar eu, trântit în fotoliu într-o rână, i-am întins mâna ca să mi-o sărute.

Dumnezeu știe ce-a fost în mintea mea. De ce am făcut așa ceva? Spune și tu – ce-o fi fost cu mine? Probabil am crezut că visez că e Jackie Onassis în cabina mea. Poate aiuram, crezând că juca în spectacol cu mine, că era regina mea – și, ca regină, în definitiv, trebuia să-i sărute mâna regelui. Am stat de vorbă cu David Wheeler pe urmă și mi-a zis că sunt ca un campion la box care, după

luptă, pornește spre dușuri și-și întreabă antrenorul:

— Cine a câștigat?

— Tu ai câștigat, fraiere.

— Zău?

Așa se întâmplă, da. Ca actor, ajungi să fii cu totul absorbit de propria persoană și de personajul pe care îl joci. Când te întorci de pe scenă după ce ai jucat într-una dintre cele mai mari piese scrise vreodată, ești în stare de orice.

Așa am învățat o lecție importantă: dă-ți un răgaz. Roagă-i să spună: „Pacino își scoate costumul acum" sau ceva de genul ăsta. „Așteptați cinci minute, vă rugăm. Trebuie să-i cârpim vreo două palme ca să-l trezim, se crede în altă parte."

Chiar când aveam premiera cu Richard al III-lea în Boston, la Church of the Covenant, am aflat că fusesem nominalizat la Premiile Oscar pentru rolul din Nașul. Era prima mea nominalizare și n-aveam de unde să știu dacă nu cumva avea să fie și ultima. Cu câteva săptămâni înainte aflasem că primisem un premiu de la National Board of Review, pentru cel mai bun actor într-un rol secundar. Și asta părea o mare onoare, însă nu reușeam să-mi dau seama de ce nu-i acordaseră lui Marlon premiul pentru cel mai bun actor într-un rol principal. I-l dăduseră lui Peter O'Toole, la care țin enorm, dar hai să fim serioși – Marlon Brando în Nașul, rolul ăla a schimbat industria filmului.

E întotdeauna plăcut să-ți fie apreciată munca. Nu e o chestie care să te înfurie. Arată-mi-l p-ăla care zice: „M-au nominalizat la Oscar – ia mai dă-i în mă-sa, habar n-au ce fac!"

Abia de curând am aflat că a umblat vorba cum că, din cauza aroganței mele, n-am mers la ceremonia de decernare a premiilor în semn de indignare, fiindcă fusesem nominalizat pentru un rol secundar în Nașul, și nu pentru cel principal. Că mă crezusem nedreptățit și că, vezi, Doamne, meritam să fiu nominalizat la aceeași categorie cu Marlon. Îți dai seama că zvonul ăsta a bubuit la momentul respectiv la Hollywood, iar eu am aflat despre el abia recent, după atâția ani? Asta explică atitudinea distantă pe care am simțit-o la cei din jur când am revenit la Hollywood, în vizită și ca să lucrez. A fost deprimant să aflu acum, după ce am ratat atâtea ocazii să neg zvonul acela, fără să știu măcar că asta credeau oamenii despre mine. Îmi vine să merg la cimitirul Forest Lawn, unde se odihnesc în pace mulți dintre membrii vechii gărzi din industrie, să dau niște ture pe acolo și să-ncep să mă lamentez în gura mare în fața pietrelor funerare: „Pe bune, omule, chiar aș fi vrut să fiu acolo! Doar că mi-a fost prea frică!"

Ăsta e genul de lucru care îți poate afecta viața la Hollywood. Dă naștere unui efect de domino. În industria asta, oamenii au și un interes egoist față de artiștii pe care îi reprezintă – puteau susține ideea asta, cum că meritam să fiu pe

picior de egalitate cu Brando, puteau face un pic de gălăgie, astfel încât să mă impună ca egal al lui. Dacă aș fi angajat un detectiv particular care să afle cine a pornit zvonul, ăsta ar fi fost unul dintre scenariile posibile, dar nici până în ziua de azi nu am aflat cum s-a întâmplat. Bănuielile și presupunerile se răspândesc, apoi presupunerile se transformă în păreri, și părerile sunt bătute în cuie, nu le mai poți demonta sau schimba, orice ai face. E o treabă neplăcută, dar chiar cred că, în lumea noastră, de cele mai multe ori așa se petrec lucrurile. Invențiile și zvonurile se transformă în adevăruri. Suntem niște bieți mielușei rătăciți de la drumul nostru, mee, mee, mee.

Adevărul este că în tinerețe mă străduiam din răsputeri să mă țin cât mai departe de tot. Mă gândeam așa: Cu cât știi mai puține despre mine, cu atât am mai multe șanse să-mi apreciezi munca atunci când joc un rol. Așa că nu spuneam mare lucru. Dar pe urmă am fost etichetat drept snob și arogant, și ăsta a rămas renumele meu. Cum spunea Iago: „Reputația e o calitate inutilă și falsă, impusă de alții, adesea obținută pe nemerit și pierdută fără vreo vină. N-ai pierdut nicio reputație, dacă nu cumva te crezi tu păgubit“.[39]

La vremea respectivă, se simțea ceva în aer, o tensiune. Actorii se revoltau împotriva sistemului de la Hollywood. Să nu mergi la Oscaruri era deja o tradiție, în aceeași măsură în care era o tradiție și să mergi. Richard Burton și Elizabeth Taylor n-au mers. George C. Scott n-a mers. Marlon și-a refuzat premiul și a trimis-o pe Sacheen Littlefeather[40] în semn de protest. Eu am spus că nu pot participa, fiindcă trebuie să lucrez în teatru în intervalul de timp în care are loc ceremonia de decernare a premiilor. Dar tot aș fi putut să mă duc – toată lumea știe că primești liber dacă ești nominalizat la Oscar. Mie mi-era cam frică să călătoresc cu avionul și știam că ar fi trebuit să beau o sticlă de scotch doar ca să fac față drumului. Însă scuzele mele erau jenante, nu m-a crezut nimeni. Adevărul este că eram copleșit de toate lucrurile astea noi care mi se întâmplau. Eram tânăr, mai tânăr chiar decât ce spunea vârsta reală, și îmi era pur și simplu teamă să mă duc. Dacă e să fiu sincer – și nu știu dacă vreau să fiu –, cred c-am și mers un pic pe modelul Gretei Garbo. Eram un pustnic și nu-mi doream decât să fiu lăsat în pace.

În perioada în care se desfășura povestea adevărată a lui Frank Serpico și a Comisiei Knapp, eu nici nu știam că există. Serpico a fost printre primii polițiști care au vorbit despre problemele din rândul forțelor de ordine și care au încercat să dărâme fortăreața corupției; nu ai cum să-i clintești nici măcar o cărămidă, dar a încercat. Eu pur și simplu nu eram la curent cu chestiile astea. Iar acum Marty Bregman voia să-l joc pe Serpico în filmul pe care-l pregătea. Dacă acceptam, Bregman urma să-mi fie și manager, și producător al filmului.

Intervenea un conflict de interese, evident. Cineva e plătit să producă filmul în care joci, iar în același timp ia și un procent din banii tăi. Dar m-am gândit că părțile bune ale unui asemenea aranjament compensau neajunsurile. Fiindcă Marty mă cunoștea. Îmi era partener. Era un om cu care știam că pot vorbi. Și care avea să mă asculte.

Peter Maas scrisese biografia lui Serpico, iar eu am primit un rezumat preliminar al textului de la care avea să pornească scenariul. Crede-mă, suna ceva de genul ăsta: face nu știu ce, pe urmă face nu știu ce, pe urmă se duce acolo, pe urmă se duce dincolo. Cum e cartea pe care o scriu eu acum. O citești și-ți spui: Așa, și? E ca și cum ai zice că Hamlet ajunge acasă. Și pe urmă își vede tatăl. Dup-aia se duce la maică-sa. Mda, frumos. Așa că nu m-a interesat deloc. Aveam nevoie de mai mult de atât.

Însă apoi l-am cunoscut pe Frank Serpico. Bregman pusese la cale întâlnirea, ne-am văzut în biroul lui. I-am aruncat o singură privire lui Frank și am știut. Am simțit că-l pot juca. Că trebuia să-l joc. M-am uitat în ochii lui și mi-am spus: Așa vreau să fiu. Mi s-au oferit des roluri care porneau de la povestea unor persoane reale și le-am refuzat. Nu voiam să-i interpretez pe oamenii ăia. Nu fiindcă ar fi fost răi sau buni, ci pentru că nu simțeam nicio conexiune cu ei.

În vara aceea, înainte să facem filmul, am petrecut mult timp cu Frank. A venit pe la mine – închiriasem o casă în Montauk. Stăteam pe terasă și ne uitam la valurile care se spărgeau la țărm. În cele din urmă, i-am pus o întrebare pe care probabil c-o mai auzise de o mie de ori:

— Frank, de ce n-ai acceptat mita? Puteai să iei banii ăia și pe urmă să donezi undeva partea ta, dacă nu voiai s-o păstrezi.

— Al, dacă aș fi făcut asta – aici a făcut o pauză lungă –, ce om aș mai fi când îl ascult pe Beethoven?

Replica asta m-a făcut să-mi doresc să-l joc.

Waldo Salt și Norman Wexler au scris împreună un scenariu extraordinar, iar pentru regie l-am cooptat pe John Avildsen. Făcuse câteva filme foarte bune până atunci, iar mai târziu avea să regizeze Rocky. Din punctul meu de vedere, era o alegere bună. Am început să căutăm actori pentru celelalte roluri, eu fiind un fel de asistent de regie în timpul probelor, citeam replicile cu ei. Iar într-o bună zi Avildsen n-a venit la muncă. Fusese concediat. Așa lucra Marty Bregman. Am rămas cu gura căscată. Ce dracului se întâmplase? Habar n-aveam de ce îl dăduse afară pe tipul ăsta, nici nu ajunseserăm la repetiții încă. Avildsen de-abia începea să povestească despre viziunea lui asupra filmului. Eram atât de absorbit de încercarea de a pregăti personajul Serpico, de a-mi lăsa barbă și de a găsi un mod de a-l juca, că asta m-a acaparat cu totul. Nu mai eram conștient de nimic altceva legat de producție. Nu știam nici măcar câți bani câștig; Marty îmi dădea vreo

două sute de dolari pe săptămână pentru taxiuri și mă mulțumeam cu atât.

Dino De Laurentiis era un producător extrem de influent și deținea drepturile pentru cartea lui Peter Maas. El lua toate deciziile importante în proiect, iar când a aflat ce făcuse Bregman a luat-o razna. După chestia asta, nu l-a lăsat pe Marty să caute alt regizor. De Laurentiis a zis:

— Singurul mod în care putem continua filmul ăsta este să ne găsești tu – adică eu, Pacino – un nou regizor.

N-are cum să fie vreodată simplu, nu? Unde să găsesc eu un regizor? În viața mea nu mă ocupasem de angajări. Nu jucasem decât în trei filme. I-am zis lui Marty:

— Marty, eu nu știu ce să-ntreb oamenii la interviu. Asta-i o tâmpenie.

— Ba nu, trebuie să te ocupi tu. N-ai de ales.

Și, uite-așa, acum trebuia să merg în California. Eram tare nefericit. M-am dus la San Francisco să stau de vorbă cu Peter Yates, care făcuse Locotenentul Bullitt. Am mers în LA să vorbesc cu Mark Rydell. Într-o zi, am ajuns la hotelul Beverly Wilshire, într-o încăpere căreia eu îi ziceam Sala Pompoasă – nici nu știam cum se chema, de fapt. Stăteam de vorbă cu un tip cam tăcut, ca mine, un tânăr la început de drum, dar care tocmai terminase un film oarecum de artă, numit Crimele din Mica Italie, pe care nu-l văzusem încă, și eram prea ocupat să studiez mesele îmbrăcate în fetru roșu cu verde și tapetul cu rațe și păuni, ca să pricep că stau de vorbă cu unul dintre cei mai mari cineaști ai noștri, Martin Scorsese. Eram pur și simplu amețit, nici nu știu dacă am schimbat două cuvinte cu el. Presupun că și-a dat seama că n-am idee cum să aleg un regizor.

M-am întors cu mâna goală din călătoria aceea, dar pe urmă m-am întâlnit cu Sidney Lumet. La momentul respectiv, cariera lui intrase oarecum într-un con de umbră. Știi cum e în industria asta: azi ești la modă, mâine nu. Dar tot era unul dintre cei mai buni regizori din SUA. În 1960, regizase The Iceman Cometh, de Eugene O'Neill, în care am descoperit cea mai bună interpretare scenică pe care am văzut-o vreodată – a lui Jason Robards Jr. Era o adaptare a producției regizate de José Quintero la Teatrul Circle in the Square, cu câțiva ani în urmă, iar filmarea punerii în scenă a lui Lumet a fost difuzată de televiziunea publică, ca parte dintr-o serie numită The Play of the Week. Vorbim despre o înregistrare de trei ore și jumătate, pe care o difuzau zilnic, iar eu, un puști de nouăsprezece ani, o urmăream seară de seară, în apartamentul meu din South Bronx, fiindcă jocul lui Robards este uluitor. Am revăzut de curând filmarea – eram curios dacă mai putea avea același impact. Doamne, Dumnezeule, da! E pur și simplu înălțătoare. Dacă ți se pare prea mult trei ore și jumătate, poți s-o urmărești pe YouTube pe bucăți. Lui Robards i-a schimbat viața, cu siguranță mi-a schimbat-o și mie. Și o să ți-o schimbe și ție.

Așadar, m-am dus la Lumet acasă, în East Hampton, ca să-ncerc să-mi dau seama dacă ar fi regizorul potrivit pentru Serpico, dar tot bolovan eram. Habar nu aveam cum să procedez. Mă uitam în jur, prin casa omului. Și el a început să mă critice – într-un fel. Mi-a zis:

— Interpretarea ta în filme... nu știu ce să zic. Uneori nu mi se pare în regulă. Eu văd altfel lucrurile.

Ca și când mi-ar fi zis: Auzi, puștiule, nu ești chiar așa grozav. Iar eu mă gândeam: Tipul ăsta mă insultă. Nici măcar nu mă cunoaște. Și vrea jobul de regizor? Vrea să lucreze cu mine? Însă adevărul e că mereu m-au insultat regizorii.

Din fericire, nu m-am apărat, fiindcă nu știam cum să mă apăr. Îmi era superior din punct de vedere intelectual și era un om cumsecade. Cred că în momentul ăla se întreba ce caută un nătărău ca mine în casa lui, intervievându-l pentru un job. Știu că asta se întreba. Cine n-ar fi gândit așa? Presupun că și ceilalți regizori mă priviseră la fel, dar el era mai în vârstă și avea un soi de autoritate, o experiență copleșitoare. Nu m-a jignit. Dar nici nu era impresionat deloc de rolurile mele de până atunci. Iar eu știam cum lucrează și îmi spuneam: Ce naiba, tipul ăsta e grozav! Pe el îl vreau. Și, într-adevăr, pe el l-au angajat.

Când mă pregăteam pentru rolul din Serpico, am mers cu niște polițiști într-o misiune de patrulare, ca să văd cum funcționează treaba. Echipajul meu a fost chemat să investigheze un posibil jaf dintr-o clădire cu apartamente de închiriat. Au urcat scările în fugă, cu pistoalele scoase, și acolo m-am oprit. Fiindcă nu știau ce-i așteaptă odată ajunși la ușa respectivă. Mi-am spus: Asta e prima și ultima dată când fac așa ceva.

Nici nu era nevoie s-o fac, ce-i drept. Îl aveam pe Frank Serpico, în carne și oase, cu care puteam sta de vorbă când aveam nevoie, iar el era un tip foarte inteligent și de mare ajutor. Puteam să-l întreb:

— Aici ce-ai făcut? Cum ai reacționat când ți s-a întâmplat chestia asta?

Îmi povestea, iar eu mă duceam la Sidney și-i propuneam:

— Ia uite ce-a făcut. Poate băgăm și noi o scenă așa?

În vara în care am lucrat la film, am luat într-o zi un taxi spre unul dintre locurile în care filmam, fiind deja îmbrăcat în hainele din Serpico. Am rămas blocați în trafic în spatele unui camion care scotea în șuvoaie niște nori uriași de gaze de eșapament. În timp ce aerul devenea irespirabil, m-am enervat atât de tare, încât i-am spus taximetristului să tragă mașina mai aproape de camion, am coborât geamul, mi-am fluturat legitimația din Serpico și am zbierat:

— Trage imediat pe dreapta, nenorocitule! Poluezi aerul.

Ca și cum nu era aerul destul de poluat. Apoi mi-am dat seama ce-am făcut. Mi-am zis: Te dai polițist, Al? Nu, doar mă port ca un newyorkez. I-am spus

taximetristului:

— Cred că mai bine ne vedem de drum.

Când am început să lucrez la Serpico, încă eram cu Tuesday Weld. Mă trezeam în fiecare dimineață și mergeam la filmări, iar seara ieșeam cu ea să bem. Filmam deja de vreo două săptămâni și eram conștient cât de solicitantă avea să fie munca asta. Punea o presiune uriașă pe relație și îmi era clar că nu mai rezistăm mult. Eram tineri și nu fuseserăm împreună îndeajuns de mult timp, intuiam că se apropia momentul despărțirii. Nu puteam juca în filmul ăsta și, în același timp, să am o relație.

Vedeam deja cum se repetă un tipar, o convingere inerentă că munca e muncă, iar iubirea și viața se află pe locul doi. Chestia asta se spune des despre oamenii care sunt extrem de implicați în ceea ce fac, extrem de concentrați asupra muncii lor. Pierd relații importante din cauza lucrului și a nevoii de a i te dedica întru totul. Azi pot spune cu mare bucurie că nu mai sunt așa, dar la vremea aceea începeam să ajung la concluzia asta despre mine însumi.

M-am refugiat în filmările la Serpico. În meseria asta, cel mai bun lucru este toastul de dinaintea începerii filmărilor. Toți sunt veseli și trâncănesc despre cât de norocoși sunt că și-au ales meseria asta. Pentru Serpico, am ținut petrecerea acasă la Dino De Laurentiis, care avea un apartament grozav la ultimul etaj al unei clădiri din Central Park South. Avea ferestre înalte, din podea până în tavan. Vedeai China din apartamentul lui. Simțeam c-am dat lovitura. Venise și Peter Maas. Erau acolo Waldo Salt și Norman Wexler, Sidney Lumet și Marty Bregman. Nicio femeie. Arătam toți șase ca niște omuleți din Lego stând în mijlocul apartamentului opulent. Ne-am strâns laolaltă pentru marele toast, bătându-ne prietenește pe spate, tachinându-ne și făcându-ne cu ochiul după fiecare glumă. „Oare o să mă placă?“ „Oare o să mă iubească?“ Genul acela de flecăreală despre „nimicuri“, dar care e necesară. Apoi, am pus capăt oricărei conversații. Am spus:

— Oameni buni, știu că-i cam devreme, dar cred c-am găsit melodia principală pentru coloana sonoră.

— Poftim?

— Da, da, acum mi-a venit ideea. Să-mi ziceți dacă vă place.

— Păi, cântă-ne-o.

Stăteam toți în cerc. Am început:

— Uitați cam cum mi-o imaginez. În primele treizeci de minute nu e muzică deloc, se aud doar zgomotele străzii și așa mai departe. Pe urmă, pe măsură ce povestea lui Serpico devine tot mai captivantă, când apar mitele, banii, corupția, muzica începe să se facă auzită, la început e doar un cor care răsună slab,

aproape imperceptibil.

Și am început să cânt:

SER-pi-co
SER-pi-co
SER-pi-co, Serrrrrr-pi-co
Serrrrrr-pi-co
Serrrrrr-pi-co

S-a lăsat o tăcere mormântală. Erau sideraţi. Eu doar mă uitam la ei, aşteptând să izbucnească în râs. A trebuit să se întoarcă Bregman spre ei şi să le spună, cu cea mai acră voce pe care am auzit-o vreodată:

— Glumeşte.

În dispoziţia asta am rămas cam tot timpul.

Primisem un şofer care mă lua în fiecare dimineaţă de acasă, mă ducea pe unde filmam în ziua respectivă, iar seara mă aducea înapoi. Era un tip mai în vârstă şi chiar îmi plăcea de el, dar detesta jobul ăsta. Detesta să fie şofer, detesta să stea blocat în trafic şi era mereu posomorât. Îi făceam tot felul de farse doar ca să văd dacă reuşesc să-i aduc un zâmbet pe buze. Odată, mi-a zis:

— Auzi, Al, mă taie pişarea rău de tot. Te superi dacă intru până-n restaurantul ăsta, să dau calul la apă?

— Mamă, Eddie, nici nu ştiam că ai cal! Nu l-am văzut niciodată. Da, mergi liniştit, eu te aştept aici.

A tras pe dreapta în faţa restaurantului şi s-a repezit înăuntru, lăsând cheile în contact şi motorul pornit. Imediat ce a dispărut pe uşă, am sărit pe scaunul şoferului şi am demarat în trombă. Doar am dat roată clădirii, ca să-l pot urmări pe ascuns când ieşea din restaurant. A rămas mut, încerca să-şi dea seama dacă maşina şi vedeta filmului îi fuseseră furate de sub nas. Tocmai se uita de jur împrejur, când am apărut brusc, am oprit maşina în faţa lui şi i-am zis:

— Hai, Eddie, să mergem! De data asta, fac eu pe şoferul.

— Nenorocit mai eşti! mi-a zis şi am râs amândoi.

Am făcut o grămadă de rahaturi din astea cât am lucrat la Serpico.

Când s-au terminat filmările, am ieşit să beau ceva cu Charlie la un bar elegant de pe Madison Avenue, chiar după colţul clădirii în care locuiam atunci. Ne-am făcut amândoi mangă, iar eu am cunoscut o tipă care se ameţise şi ea bine de tot. Era o fată înaltă, cu o rochie neagră extravagantă şi – aşa se purta în perioada aia – tocuri de cincisprezece centimetri. Charlie s-a dus acasă, iar eu am urcat cu ea la mine în apartament, unde am căzut lat – m-am prăbuşit pe pat cu hainele pe mine. Şi ea la fel, cu tot cu tocurile de cinşpe. N-am făcut nimic în

noaptea aia. M-am trezit a doua zi dimineața și mi-am zis: Cine dracu' e asta? Unde sunt?

— Oh, Doamne! am rostit cu voce tare. Am întârziat. Am întârziat!

— La ce ai întârziat? m-a întrebat tipa.

— E o proiecție a unui film în care am jucat și tre' să mă duc să zic și eu cum mi se pare c-a ieșit.

— Uau, pe bune?

— Da. Vino și tu. Nu strică o părere în plus.

Încă eram beat.

Am mers în partea cealaltă a orașului, la o sală de proiecții, unde se pregăteau să pună prima variantă editată din Serpico, iar eu am intrat cu fata asta într-o rochie neagră, cu tocuri de cinșpe. Și erau toți acolo: Sidney Lumet, Dino De Laurentiis și Dede Allen, o extraordinară expertă în montaj de film, care lucrase la The Hustler și Bonnie și Clyde. Era și Marty Bregman în sală, spumega de nervi când m-a văzut. Dar Sidney doar a ridicat din umeri, ca și cum ar fi spus: „E actor, iar actorii așa sunt". Regizase o mulțime de filme și cu siguranță văzuse și chestii mai rele de atât. S-a stins lumina și a început filmul, iar la final am întrebat-o pe tipă cum i s-a părut. Nu mai țin minte exact cum s-a exprimat, dar, în orice caz, părea s-o lase rece.

Serpico a ieșit binișor. Mi-a adus a doua nominalizare la Oscar, iar Marty Bregman se zbătuse enorm pentru mine și pentru filmul ăsta, așa că n-am putut să lipsesc de la ceremonia de decernare a premiilor. Dar tot eram înspăimântat. M-am urcat în avion cu Marty, i-am luat cu mine și pe Charlie, și pe Diane Keaton, cu care jucam în Nașul II în perioada aceea. Eram beat cârpă, evident.

După ce am ajuns în Los Angeles, m-au dus într-o baie uriașă, elegantă, ca să mă aranjez un pic și să fac duș. Tocmai aflasem ce este wet look-ul[41], iar când am ieșit din baie și m-am văzut cu părul ud leoarcă mi s-a părut că-mi stă bine.

Când a dat ochii cu mine, Bregman a dat imediat și verdictul:

— Ești pur și simplu cretin!

A stat cu mine și a încercat disperat să-mi usuce părul cu föhnul înainte să înceapă ceremonia. Nu se întâmpla prea des ca Bregman să mă vadă beat, s-ar putea ca atunci să nici nu fi știut că am o problemă cu băutura. Dar eram cherchelit zdravăn și băgasem și câteva Valiumuri, așa c-am râs întruna cât s-a chinuit el să mă usuce. Eram jalnic. Pe măsură ce mi se usca părul, se umfla și se tot umfla, ca un sufleu. Prietenii mei din New York, care au urmărit ceremonia la televizor, mi-au zis pe urmă că din mine s-a văzut doar părul. M-au întrebat:

— Al, ce mama mă-sii aveai pe cap?

Am ajuns în sala de spectacole unde se ținea ceremonia de decernare a

Oscarurilor, iar oamenii păreau surprinși de prezența mea. Printre primii care mi-au ieșit în cale a fost Jack Valenti, directorul de la Motion Picture Association, care lucrase pentru LBJ[42]. Avea o expresie uluită, un fel de: „Tu ce Dumnezeu cauți aici?“ Mi-am zis: Păi, sunt actor și am fost nominalizat la un premiu, asta caut, n-am venit să fac curățenie. De asta pot să mă ocup mai târziu, după ce pierd. Deci de ce mă privește așa? Asta se întâmpla acum cincizeci de ani și nu reușeam deloc să înțeleg ce se petrece. Însă între timp am aflat cum m-au judecat cei de la Hollywood când credeau că-i tratasem cu răceală și aroganță după prima nominalizare, așa că acum mi-e clar.

M-am așezat în public și m-au năpădit imediat toate sentimentele alea cumplite, că mă aflu într-un loc în care nu am ce căuta și unde nu mă simt în largul meu. Din afară, nu ți-ai fi dat seama că nu mă simt bine. Atât de opacă e masca pe care trebuie s-o porți.

O aveam pe Diane în dreapta, mai făceam câte o glumiță despre ceremonie, iar ea râdea. Însă de la un punct încolo mi-a pierit cheful să mai fac glume, tot luam pastile de Valium și așteptam ceva. În stânga mea stătea Jeff Bridges. Încă mai eram în stare să citesc ora. Așa că m-am uitat la ceas și mi-am zis: Nu se poate. N-au ajuns nici măcar aproape de premiul pentru cel mai bun actor. Așa că m-am întors spre Jeff, pe care aveam să-l cunosc mai târziu și să mă conving că e unul dintre cei mai buni oameni de pe lumea asta și un actor excepțional. Dar la momentul acela nu-l cunoșteam deloc și, probabil temându-mă c-o să mă trezesc din amețeală, l-am abordat așa:

— Salut, nu te supăra. A trecut aproape o oră, cât trebuia să țină. Presupun că n-o să mai ajungă la categoria „Cel mai bun actor“.

M-a privit cu milă, ca pe un biet nefericit.

— Durează trei ore, omule. Trei ore.

— Ah. Mulțumesc.

Din momentul acela, m-am prăbușit într-un fel de amorțeală.

Ca prin ceață am văzut că anunță și categoria mea. Eram varză. Mă simțeam atât de rău, c-ar fi trebuit să merg undeva, să stau în liniște și să mi se facă un tratament cu electroșocuri. M-am gândit: Nu se poate întâmpla așa ceva. Dintre toți actorii ăștia, n-am cum să câștig chiar eu. Mai erau nominalizați Robert Redford, Jack Nicholson, Marlon Brando și Jack Lemmon. Nu-mi pregătisem vreun discurs, fiindcă eram sigur că n-o să câștig. Nu aveam nicio îndoială.

Însă m-a lovit alt gând. Și a început să mă tortureze. Știi vocea aia: Dar dacă o să câștigi, până la urmă? Mi s-a mai întâmplat, de-a lungul vieții, să trăiesc asemenea nenorociri. Chiar e posibil să anunțe că eu sunt câștigătorul. Oamenii ăștia de la Academia Americană de Film țin ranchiună. Probabil c-o să-ți dea ție premiul doar ca să se răzbune, ca să-și bată joc. Pe urmă am început să tremur.

Eram îmbuibat cu Valium și înspăimântat de tot ce mă înconjura. Au anunțat numele celor nominalizați. Și pe urmă am auzit – ca și cum s-ar fi deschis Cerurile ca să-mi șoptească un înger – cuvintele astea:

— Jack Lemmon, pentru Salvați tigrul.

N-am fost în stare decât să zâmbesc, iar în sinea mea să strig de bucurie. Dacă mă vedea cineva la televizor, probabil nu-și dădea seama. Îmi remarca doar expresia amorțită, dar în adâncul sufletului eram copleșit. Copleșit de ușurare.

---

39 Othello, de William Shakespeare, actul II, scena 3, în traducerea Luciei Verona.

40 Maria Louise Cruz (1946–2022), cunoscută și ca Sacheen Littlefeather, actriță și activistă pentru drepturile amerindienilor. Ea însăși un personaj controversat, a urcat pe scena Premiilor Oscar în anul 1973 și a refuzat premiul pentru cel mai bun actor într-un rol principal, în numele lui Marlon Brando. Gestul ei avea menirea de a atrage atenția asupra modului incorect în care erau tratați și portretizați amerindienii în industria filmului.

41 Coafură care presupune ca părul, deși este aranjat cu produse speciale, să pară ud, ca proaspăt ieșit de sub duș.

42 Lyndon B. Johnson (1908–1973), președinte al Statelor Unite ale Americii între anii 1963 și 1969.

6

INDUSTRIA PE CARE AM ALES-O

Pe Mario Puzo mă puteam baza să fie mereu brutal de sincer. Într-o seară m-a rugat să ne întâlnim la barul Ginger Man. Voia să arunc o privire pe scenariul la care lucra pentru Nașul II. Mi-a întins un exemplar peste masă, ca să-l iau acasă și să-l citesc în liniște, în timp ce analizam și propunerea de a reveni în rolul lui Michael Corleone și de a accepta obligațiile care decurgeau de aici. Înainte de a cumpăni toate astea, ținea neapărat ca eu să știu un lucru:

— E un căcat! mi-a zis. Nu mi se pare un scenariu bun. Dar mi l-au dat ca să ți-l arăt. Am vrut doar să știi.

Așa că i-am mulțumit. Și l-am citit. Și Mario avea dreptate. Mi-am spus: Nu pot să joc în filmul ăsta. Îi lipsește ceva, nu e ce trebuie.

După cum aveam să aflu, cei de la Paramount îl puseseră pe Mario să se apuce de scenariul pentru partea a doua înainte să începem măcar filmările pentru Nașul. Voiau să fie pregătiți, în caz că hotărau să facă o continuare, dacă filmul, printr-o minune, se dovedea a fi de succes. O făcuseră doar ca să-și protejeze funcțiile. Nicio creație grozavă n-a apărut vreodată dintr-o asemenea motivație.

Și nimic din scenariul acela nu-mi suna a Nașul. Francis nu voia să participe. Refuzase, însă ei tot mai încercau să-l convingă. Mă voiau și pe mine, fiindcă personajul meu mai trăia la finalul primei părți.

Tot insistau, reveneau cu oferte din ce în ce mai mari. Întâi, 100 000. Apoi, 200 000. Pe urmă au urcat până la 600 000 de dolari. La vremea aia, erau bani serioși. Dar nu-mi plăcea scenariul. Mario era un scriitor excelent și avea să-i dea de cap. Însă voiau ca eu să-mi iau un angajament față de un scenariu care încă nu exista.

Unul dintre producătorii filmului m-a invitat în biroul lui din New York. Mi-a pus o sticlă mare de scotch în față, pe masă, și atunci mi-am zis: Uau, vrea să mă-mbete. Ne simpatizam mult unul pe celălalt și am început să stăm de vorbă în timp ce el turna în pahare. În cele din urmă, a trecut la subiect:

— Al, ce zici, te bagi la partea a doua?

— Păi, trebuie rezolvată chestiunea cu scenariul, nu?

A deschis un sertar și a scos o cutie din metal. M-a întrebat:

— Al, dacă ți-aș spune că-n cutia asta e un milion de dolari?

Începeam să pricep unde bate. I-am răspuns:

— Pot s-o miros un pic? Sau s-o ridic de pe masă?

Voiam doar să văd cum se simte în mâini. El mă privea zâmbind, dar în cutia aceea putea fi orice sumă de bani sau orice. Putea fi un milion de dolari, sau pliculețe de zahăr, sau putea fi goală. Situația mă depășea total. Era mult prea abstractă. Și pentru mine chiar nu conta asta, oricum.

Pe urmă l-au convins pe Coppola, i-au dat și rolul de producător. Coppola mă

cunoștea bine. Probabil că le-a zis imediat:

— Încetați să-i tot oferiți un salariu mai mare. Nu-l interesează banii. Îl interesează doar scenariul. O să vină.

Așa că mi-au dat un scenariu care trecuse prin niște modificări față de varianta pe care mi-o arătase Mario, dar tot nu era o poveste la care să mă înham pe loc. Era neterminată. Am citit-o împreună cu Charlie și am fost amândoi de părere că tot nu e ce trebuie. Francis s-a enervat:

— Ce faci, ce tot vrei? Mă ții pe loc cu producția.

— Ba nu te țin pe loc. Doar vreau un scenariu mai bun, i-am răspuns.

Așa că Charlie și cu mine am mers în San Francisco, am luat o cameră la hotelul Fairmont și ne-am pus cu toții pe lucru. Stăteam de vorbă cu Francis, Francis scria, ne aducea textul nou, stăteam iar de vorbă, scriam, îl duceam înapoi. Eu habar n-aveam cum se scrie un scenariu. Știam doar că exista deja toată mobila, dar niște oameni trebuiau s-o aducă în casă. Ăștia eram eu și Charlie. Din poveste lipseau niște elemente de legătură. Francis zicea întruna: „Asta se rezolvă".

Știam că, avându-l alături pe Francis, lucram cu un scriitor excepțional și cu un om hotărât să facă un film grozav. Sper că îl ajuta și pe el faptul că avea de partea cealaltă a baricadei un coleg care era dispus să discute despre text, despre nivelurile pe care trebuia să le atingă și despre direcția în care ducea acțiunea. Era ceva de muncă, am lucrat șase zile și șase nopți la un scenariu care era de la bun început aproape ce trebuie. Am fost tare recunoscător că Francis ne-a acordat răgazul ăsta, că ne-a lăsat s-o facem și că avea darul deosebit de a lua lucrurile pe care i le spuneam noi și de a le transpune în scenariu.

Când am plecat de la hotel la finalul acelei săptămâni, Charlie s-a uitat la numărul camerei, 617, și mi-a zis:

— Cred c-am scris o pagină de istorie aici, Al.

Și am plecat.

Coppola mi-a explicat la un moment dat că Nașul II este un fel de metaforă pentru ceea ce s-a întâmplat cu a doua generație de americani de origine italiană și sunt convins că este valabil și pentru alte naționalități și grupuri etnice. Părinții lor s-au sacrificat – prima generație, generația imigrantă –, ca ei să aibă o șansă la modul american de viață, însă sunt dezorientați. S-au născut aici, s-au născut americani și au fost lăsați să găsească singuri o cale de a se adapta.

Michael nu avea personalitatea titanică a tatălui său, Vito, căruia viața în vechea țară și neajunsurile sărăciei îi conturaseră într-un anume fel caracterul, care trebuise să se descurce prin propriile forțe. Și cu toate că Michael fusese adus în afacerile periculoase ale familiei printr-o serie de împrejurări, se mișca natural în lumea lor. Aceasta e persoana pe care o vedem în primul film Nașul,

persoana care află că are acest dar, dacă vrei să-i spui așa.

În Nașul II apare un cu totul alt Michael. Iar până la finalul filmului, ajunge atât de retras, încât, practic, s-a mumificat. Dar, ca să-l pot duce acolo, trebuia să mă întorc mental și emoțional în locul în care îl lăsasem pe Michael la încheierea primei părți, când devenise brusc un lider intimidant, iar cei din jur se așezau bucuroși la rând ca să-i sărute inelul. Imaginea pe care o proiectează la finalul Nașului este, pur și simplu, ceva de genul: Cine e tipul ăsta? Mi-e teamă și să mă apropii de el. Cel puțin, asta am încercat să fac, să-l înfățișez ca fiind enigmatic și periculos. Pentru mine, pericolul se ascundea acum în misiunea care mă aștepta – trebuia să ajung din nou acolo unde era Michael la finalul primei noastre călătorii, apoi să mă străduiesc să găsesc direcția în care să-l port de data asta.

Una dintre creațiile geniale ale lui Francis și Mario pentru Nașul II a fost noul rival al lui Michael, un gangster cu state vechi și fost partener al tatălui său, pe nume Hyman Roth, care îl abordează prefăcându-se a-i fi aliat. Vezi tu, oamenii pe care-i bănuiești cel mai puțin sunt întotdeauna cei de care trebuie să te păzești cel mai bine, cel puțin în branșa lor. Personajul Hyman Roth era inspirat din Meyer Lansky[43] și trebuia să fie la fel de inteligent ca Michael, dacă nu chiar mai inteligent. Francis ar fi vrut să fie jucat de Elia Kazan, însă Kazan a refuzat rolul și, cu toate că am dat probe cu mai mulți actori, inclusiv unii care păreau o alegere neobișnuită, cum a fost regizorul și scenaristul Samuel Fuller, nimeni nu părea să se potrivească întru totul.

Charlie a fost cel care l-a sugerat pe Lee Strasberg. Înainte ca Charlie să predea actoria, când încă era doar actor, învățase sub îndrumarea lui Lee și îl admirase întotdeauna, așa cum îl admiram eu pe Charlie.

Mai trebuia să-l convingem pe Francis, așa că l-am luat cu noi la o întrunire festivă importantă de la Actors Studio. Se ținea într-o sală de evenimente, iar vorbitorii stăteau la prezidiu. Când a venit rândul lui Lee să se adreseze publicului, l-am ascultat cu toții; a vorbit fascinant, cu un umor inteligent. Le fusese un dascăl neprețuit lui Marilyn Monroe și lui Dustin Hoffman, dar, când voia, putea fi la fel de amuzant ca Groucho Marx. L-a fermecat imediat pe Francis, care i-a dat rolul, iar eu eram încântat că vom lucra împreună, mă tot gândeam cât de grozav va fi, că voi avea ocazia să-l cunosc un pic mai bine.

S-ar putea spune că asta a adăugat o latură oedipală poveștii din Nașul II. Chiar îl consideram pe Lee un fel de bunic. Pentru Michael, Hyman Roth era un tată-surogat, pe care avea să fie nevoit să-l ucidă ca să supraviețuiască el.

Se pare că de-a lungul vieții găsisem și adunasem în jurul meu genul ăsta de oameni, substituți pentru tatăl pe care nu-l avusesem lângă mine. Acum aveam

trei în același timp: era Charlie; pe urmă era managerul meu, Marty Bregman; iar acum și Lee Strasberg. Nu-mi dau seama dacă simțeau că le aparțin și eu în vreun fel, dar îmi imaginez că da. Aveau roluri diferite. Marty era implicat în evoluția mea profesională, în succesul și în faima pe care le dobândeam, precum și în tot ce ținea de ele. Charlie era legat mai curând de munca propriu-zisă, de actorie, dar și de felul în care mă dezvoltam ca om. Cred că Charlie și Marty păstrau o distanță înțeleaptă unul față altul. Charlie îl înțelegea pe Marty și-l respecta, conștient de faptul că Bregman era un tip inteligent și puternic. Marty știa că Charlie era important pentru dezvoltarea mea ca actor și că prietenia noastră îmi făcea o mare bucurie. Sunt sigur că fiecare îl citise pe celălalt, dar erau suficient de diplomați încât să nu vorbească despre asta în fața mea.

Apariția lui Lee în ecuație nu însemna automat că situația se complica. Cu Lee era cu totul altceva. Din relația cu Lee mă hrăneam, pur și simplu, și-mi plăcea mult compania lui. Mă interesa, așa cum mă interesează toți oamenii care au o asemenea bogăție intelectuală, ale căror opinii sunt atât de imprevizibile. Lee se exprima cu o concizie și o francheță aparte. Avea o casă pe Fire Island, unde mergea cu familia în timpul verii. Și, spune o legendă, au mers cu toții să înoate într-o zi caniculară – cu toții, în afară de Lee, care stătea pe mal și se uita la ei. L-au tot îndemnat:

— Hai și tu în apă! E grozavă, e caldă! De ce nu intri și tu în apă?

Iar el le-a răspuns:

— Vă cred că apa e bună. Pur și simplu nu vreau să fiu implicat.

L-am considerat pe Lee prieten, dar, dacă stau să mă gândesc un pic, nu cred că mi-a fost cu adevărat. Eram membru în Actors Studio și jucam acolo roluri pe care le vedea uneori, dar nu eram elevul lui preferat sau ceva de genul ăsta. El reprezenta un anume ideal artistic și ceva care pentru mine aproape că ținea de familie. Îmi dădea tot felul de sfaturi criptice, de genul: „Ești foarte sensibil, așa că trebuie să ai grijă ce mănânci". Însă Lee avea o imagine foarte clară în ceea ce mă privea.

Când am lucrat împreună la Nașul, eu și Francis eram mai tineri și mai neexperimentați și de aceea am putut trece peste multe greșeli pe care le-am făcut și peste conflictele care mai apăreau din când în când. Cu Nașul II a fost altfel. Odată ce Francis a acceptat să fie și regizor, și producător, mi-am dat seama că responsabilitatea uriașă a succesului filmului apasă, în bună parte, pe umerii lui. Ne-a fost greu cât am lucrat la Nașul II, dar îl admiram la fel de mult și ne-am străduit amândoi să colaborăm cât mai bine.

Când am început filmările în Lake Tahoe, prima scenă pe care am făcut-o a

fost cea de la petrecerea pentru Comuniunea fiului lui Michael. Într-o seară, eram afară, în ger, stăteam cu toții la masă cu Mike Gazzo, care l-a jucat superb pe Frank Pentangeli. Era așa de frig, încât țineam gheață în gură, ca să nu iasă abur când vorbim. Terminaseră de filmat cadrele cu mine dintr-o scenă de la petrecere, iar acum le filmau pe cele cu Mike Gazzo. La un moment dat, când camera era îndreptată spre el, Mike a strigat Ah, vaffanculo! și a dărâmat o sticlă de vin. După care toată lumea s-a bucurat, ce bine, s-a terminat ziua de lucru. Actorii care jucaseră în scenă au început să se împrăștie, să o ia spre casele lor, iar echipa de filmare se pregătea să demonteze echipamentul. Stăteam tot în gerul ăla cumplit. Și eu am zis:

— Nu, Francis! N-a făcut așa și în dubla mea. Trebuie s-o reluăm și să filmăm și reacția lui Michael la izbucnirea lui.

Era important să-l vedem pe Michael analizând reacția lui Frank și starea lui mentală. Tipul ăsta lucrează pentru el. Ce-i cu el? E beat? Se poate baza pe el? Așa ilustram mai bine felul în care își gestiona Michael afacerea.

Am văzut că Francis a strâns un pic din dinți când i-am zis asta, iar eu strângeam din dinți fiindcă fusesem nevoit s-o spun. Însemna ca toți actorii să se întoarcă la locurile lor din scenă, tot echipamentul care apucase să fie dezasamblat să fie montat la loc și să mai tragem câteva duble.

Chiar nu era treaba mea să cer așa ceva. Dar Francis știa ce înseamnă: că sunt absorbit de rol, că mă gândesc din punctul de vedere al personajului meu.

Dacă cineva se poartă așa la masă, Michael Corleone reacționează în vreun fel? Bineînțeles. Francis a făcut cum l-am rugat, fiindcă știa că era necesar. Asta înseamnă colaborarea.

Cât am filmat în Tahoe, au angajat un tip să-mi fie bodyguard. Era foarte scund și extrem de slab, ca un țâr, genul de om căruia îi ziceam gluton[44]. Era un tip din Vest get-beget, cred că familia lui trăia acolo de hăt, dinainte de Războiul Civil.

Avea insignă de șerif, deși nu cred că fusese șerif, iar la șold purta un pistol cât jumătate din el. La toate astea se adăuga și o pălărie de cowboy. Prinsesem și eu obiceiul să port o pălărie din asta, nu mă întreba de ce, și, când mergeam prin barurile din New York, Charlie mă înghiontea și-mi zicea:

— Pălăria, Al. Mai bine o dai jos. S-ar putea să ne bage în rahat.

E drept că pălăria aia putea stârni mici conflicte. În barurile pe care le frecventam noi, exista întotdeauna riscul de a se încăiera clienții, de vreo două ori am sărit și noi la bătaie, dar de obicei încercam s-o evităm.

Bodyguardul meu suda țigările, iar la un moment dat mi-a zis că nu doarme niciodată. M-am atașat de el.

Într-o zi, când eram beți morți, Charlie și cu mine am inventat o poveste cum

că tipul ăsta și-a pierdut cumpătul și a împușcat un actor care juca și el în film și care era cam enervant, așa că au trebuit să închidă platoul o vreme. Povestea era inspirată dintr-o întâmplare reală: odată, intraserăm într-un bar din zonă, unde clienții erau bărbați-urși, cum le spuneam noi: tipi pe jumătate rași în cap, îmbrăcați cu geci groase, în carouri, care fumau niște țigări asemănătoare cu trabucurile și care de-abia așteptau să dea de vreun necaz.

Când beam, eu și Charlie aveam niște crize de râs teribile, iar cei din jur se uitau cam strâmb la noi. Dar când a intrat bodyguardul meu în barul ăla, cu pălăria, pistolul și insigna lui, bărbații-urși au tăcut imediat, zici că erau șoricei, nu urși.

Când au văzut că era cu noi, am răsuflat ușurați – eram în siguranță. Nu era greu de înțeles de ce era faimos în zona aia și chiar avea o figură fioroasă; îngheța sângele în tine dacă se uita mai urât. N-ar fi stat pe gânduri ca să te împuște și treaba asta îți era cât se poate de clară.

La câteva săptămâni de la începerea filmărilor, am fost invitați să vedem secvențele strânse până atunci, în varianta brută, neprelucrată. Am intrat în sala de proiecție împreună cu Francis, Diane Keaton, Robert Duvall și Gordy Willis, extraordinarul nostru director de imagine.

Urmăream o scenă în care Michael și Tom Hagen discută cum ar trebui să reacționeze după încercarea de asasinare a lui Michael. Și, în timp ce ne uitam cu toții, eu am făcut ce făceam de obicei, m-am aplecat spre Diane și am început cu glumițele. I-am șoptit la ureche:

— Cred c-o să trebuiască să mai adauge o replică aici.

— Ce replică?

— O să trebuiască să-i zic lui Bob Duvall: „Sper că nu te superi că stăm pe întuneric, Tom, dar așa am simțit nevoia să-ți vorbesc".

Diane a izbucnit în râs. Fiindcă filmarea era atât de întunecată, încât nu distingeai nimic din ce se petrecea pe ecran.

Când s-au aprins luminile, la final, nimeni n-a zis nimic. Fără să scoată o vorbă, Robert Duvall s-a ridicat, a ieșit pe ușă și a mers în încăperea alăturată – o cameră de recreere care avea și bucătărie proprie.

În liniștea care se lăsase, se auzeau strigătele lui înăbușite și zdrăngănitul vaselor aruncate. M-am gândit că are o criză de nervi.

M-am uitat spre Francis, care părea împietrit, și la Gordy Willis, care stătea chiar lângă el. Am spus:

— Francis, ce ne facem? Nu se vede nimic.

Și el mi-a răspuns:

— Se vede OK.

— Pe bune?

— Da, e OK.

Am insistat:

— Nu prea cred, Francis. Nu se poate să avem o scenă în halul ăsta!

Chiar mi se urcase sângele la cap.

Am mers acasă cu Diane și ne-am pus pe băut. L-am sunat pe Robert Duvall, ca să ne mai vărsăm amarul.

— Tu ce zici să facem, Robert? Ce dracu' se întâmplă?

Robert mi-a răspuns – și chestia asta chiar așa s-a petrecut, Diane mi-e martoră:

— Nenorocitul de machieur e de vină.

— Adică, vrei să zici că tu ți-ai văzut și machiajul în scena aia? Bob, ce dracu', eu n-am văzut absolut nimic!

M-am gândit că încearcă să-și canalizeze emoțiile în altă direcție. Era cumplit de supărat, dar nu-i venea să dea vina pe Francis sau pe Gordy. Și, fiindcă cineva trebuia să fie vinovat, a aruncat totul în cârca omului de la machiaj.

Situația era prea gravă și mult prea stupidă. M-am întrebat: Cum aș putea să intervin? Și Diane era de acord cu mine. Am întrebat-o:

— Ce pot să fac acum? Să sun la Paramount?

Dar n-a fost nevoie. La scurt timp, ni s-a spus c-o să tragem din nou scena respectivă – o chestie care nu-mi prea plăcea de obicei, dar acum era necesară. Probabil că văzuseră și cei de la studio filmarea, așa că nu mai fusese cazul să-i presez eu. Presupun c-a fost înțelept să aștept.

Din când în când, la doar câteva scene, m-am folosit de muzică pentru a intra în pielea lui Michael. Mergeam într-o cabină, îmi puneam căștile și dădeam sonorul foarte tare: ascultam Stravinski, Beethoven sau Mozart. Pur și simplu îmi inundam creierul cu muzică, ca apoi să ies și să joc o scenă. Era o metodă pe care o inventasem ca să mă antrenez singur, să-mi învăț creierul – și spiritul, cu totul – încotro s-o apuce, astfel încât mai târziu, când filmam scena, să mă folosesc de memoria senzorială. În fața camerelor, nu mai aveam nevoie să aud muzica – puteam să mă duc în locul acela din creierul meu și să găsesc trăirile de care aveam nevoie.

Am văzut alți actori procedând așa cu animale – studiază profunzimea unui buldog sau a unei lebede și încearcă să găsească un element din ființa aceea în ei înșiși. Intuiția mă împinsese spre muzică, astfel încât să nu trebuiască să bat cu mâinile în mese sau să m-apuc să sar de colo-colo, și părea să-și facă treaba.

Nu era o tehnică pe care s-o fi folosit la Nașul și nici pentru vreun alt rol jucat. Dar de asta am avut nevoie pentru Michael. Nu dezvălui niciodată astfel de secrete, dar e genul de lucru pe care oamenilor le place să-l afle.

Eu și Diane am ținut dintotdeauna unul la altul și ne simțeam bine împreună. Ne cunoscuserăm datorită Nașului, dar în partea a doua, nu știu de ce, lucrurile se schimbaseră și nu am reușit să ajung din nou la aceeași conexiune cu ea.

Încă sufeream după separarea de Tuesday, pe care o iubeam, încă tânjeam după ea, încă mă zbăteam să ies din mlaștina despărțirii. Beam mult și luam pastile în prostie, mă amețeam și trăiam într-un fel de ceață.

Preferam să fiu mai mereu într-o stare de semiconștiență. Charlie a stat câteva zile cu mine în Tahoe, dar după ce a plecat am rămas singur. Stările prin care treceam nu erau la fel de grave ca o depresie, dar mă afundam într-o melancolie teribilă.

E foarte posibil să mă fi simțit așa și din cauza personajului pe care îl jucam. Credeam că mă dedic rolului, dar intrasem într-un fel de transă a lui Michael Corleone și mă epuiza să-l joc. Din fericire, îl înțelegeam, pentru că-l jucasem și în prima parte din Nașul. Dar în partea a doua aveam de-a face cu altă versiune a personalității lui – din același spectru, dar cu alte probleme, alte dimensiuni, de o altă complexitate. Michael ajungea în alte locuri din adâncul psihicului său, iar eu trebuia să depun ceva efort ca să pătrund acolo. M-am transpus cu totul în personajul ăsta, am lăsat frâiele din mână, am renunțat să mai controlez totul și mi-am propus să mă las purtat de val. M-a ajutat mult să-l văd pe Michael-tânărul la finalul filmului, să-l văd așa cum era la începutul vieții, mai tânăr chiar decât în Nașul. Acum îi înțelegeai esența, ce fel de om era, cum a reușit să-și însușească viața în care a pășit și să-i facă față. Tatăl lui știa că se va descurca. De asta a fost ales Michael.

Evoluția lui din Nașul II constă în a renunța la mască după mască, la relație după relație, până când rămâne singur, privind în depărtare și întrebându-se: Cum am ajuns așa de izolat? Cum de sunt atât de singur? Eu n-am simțit în el niciun strop de mulțumire sau de resemnare – doar deznădejde. Cred că Michael este un erou tragic în adevăratul sens al cuvântului.

Chestia ciudată cu actoria este că nu faci, de fapt, niciunul dintre lucrurile din film și, cu toate astea, sunt reale. Ăsta e fenomenul cel mai straniu. Ăsta e paradoxul. Noi, actorii, trebuie să trecem prin rol ca să-l descoperim în noi înșine și ca să-l putem înfățișa apoi publicului. În Tahoe, am continuat să mă izolez de Diane și de toți ceilalți oameni la care țineam. Apoi filmările s-au mutat în Santo Domingo și nu i-am mai avut nici măcar pe ei.

Perioada în care am filmat în Santo Domingo, capitala Republicii Dominicane, care pentru noi reprezenta Havana anului 1958, n-a fost una prea veselă. În film, Hyman Roth și ceilalți lideri ai familiilor mafiote se întâlnesc acolo pentru a-și împărți Cuba între ei, dar Michael nu este convins, fiindcă a

văzut un revoluționar aruncându-se în aer în mijlocul străzii, iar acum se întreabă dacă acea Cuba pe care o doresc ei va mai exista, de fapt. Și, într-adevăr, în scurtă vreme are loc o lovitură de stat, guvernul este înlăturat, iar Michael și asociații lui trebuie să fugă imediat din țară, salvându-se fiecare cum poate.

Tot în Cuba Michael este silit să privească în față un adevăr crunt – fratele lui, Fredo, a participat la plănuirea tentativei de asasinare a lui și a întregii sale familii în Tahoe.

Mă simțeam izolat. Nu știu de ce, dar parcă era ceva în neregulă cu platoul, iar zilele păreau să dureze la nesfârșit. Uneori ne lua patru zile să filmăm o singură scenă, fiindcă așteptau ore întregi să prindă lumina perfectă. Eram tânăr, aveam doar treizeci și patru de ani, dar tot era obositor.

În răstimpul ăsta, trăiam cu sentimentele unui om care aflase că propriul frate încercase să-l omoare. Era o povară. Ca actor, ar trebui să fiu obișnuit cu asta. Joc adesea personaje care trec prin situații dificile.

Primesc rolul, îl joc. Între timp, am învățat cum să gestionez mai bine interpretarea, astfel încât rolul să nu mă consume atât de mult. Însă cu Michael Corleone era foarte greu să trăiești, era chinuitor să găsești locul acela din sufletul tău.

Așadar, mă simțeam tot mai singur și mai retras. N-aș fi știut nici atunci să explic de ce și nici acum, după atâția ani, nu-mi dau seama exact.

Pe platou, relația cu Francis nu era prea grozavă, dar n-aș ști să zic dacă era un răspuns al lui față de atitudinea mea sau dacă era un răspuns al meu față de atitudinea lui – apar uneori asemenea cercuri vicioase ale reacțiilor, mai ales în medii extreme.

Am filmat scena în care Fredo îl duce pe Michael să vadă show-ul lasciv dintr-un club de striptease, iar Michael își aude fratele scăpând câteva cuvinte din care înțelege că Fredo a fost în cârdășie cu Hyman Roth de la bun început. Aproape că-l vezi prăbușindu-se sub apăsarea cumplită a acestei revelații. Trebuia să-i surprind bine expresia și trăirile din momentul în care află. Am reușit într-o singură dublă. Am mai filmat și altele, dar am zis:

— Nu mai ajung în locul ăla, Francis.

Așa că în film a fost inclusă dubla aceea, singura care mi-a ieșit.

Apoi mai este momentul în care frații se regăsesc la petrecerea de Revelion, iar Michael îl apucă pe Fredo și-l sărută, spunându-i în șoaptă că știe că el l-a trădat. Își sărută fratele pe gură: sărutul morții.

Așa era în scenariu, iar secvența aceea a fost minunat regizată și produsă. Uneori îți spui: Frate, sper c-au prins momentul ăsta pe film, și ești tare recunoscător când afli că așa a fost.

Mi-am amintit atunci ce a povestit John Barrymore despre filmul în care

trebuia să-și omoare fratele, pe Lionel, și el tot actor. Fiind întrebat cum a putut să-l ucidă cu atâta dăruire, a răspuns: „Nu suportam cum îi mirosea pomada de păr". Uneori cam atât poți să spui ca să-ți explici interpretarea.

Dar când nu filmam, mă simțeam singur și căutam compania celor din jur. Sigur, eu și John Cazale eram vechi prieteni, dar își adusese iubita. Mergeam la piscină cu copiii lui Lee Strasberg, înotam împreună și ne jucam, dar erau micuți și, până la urmă, veniseră acolo cu părinții.

Beam, dar nu atât de mult încât să-mi afecteze munca. Niciodată nu-mi afecta munca. Însă deasupra mea zăbovea un nor întunecat.

Nu mi se dezvoltase încă gena socială. Încercam în continuare să fugă de faimă și de tot ce presupunea ea. Sigur, nu stăteam trist chiar tot timpul. Eram în Santo Domingo când am aflat că fusesem nominalizat la Oscar pentru Serpico, așa c-am dat o mare petrecere și am invitat toată echipa, toată lumea care venise cu noi. În momentul ăla eram fericit.

În jurul filmului și al filmărilor pentru Nașul II domnea o atmosferă aparte. Eu jucam rolul unui tip atât de puternic, ca un semizeu, iar Francis atinsese apogeul puterii în domeniul filmelor și al showbusinessului.

Datorită Nașului, însemnam amândoi ceva în lumea asta, aveam putere și notorietate, iar acum eram împreună în Republica Dominicană, departe de viețile noastre de acasă și de cei pe care îi lăsaserăm în SUA. Reușeam să cădem de acord asupra scenariului, a interpretării lui Michael și asupra felului în care evolua personajul.

Uneori exista și tensiune între noi. Poate că de vină erau doar senzația de familiaritate și faptul că nu comunicam, ori poate acele șase zile și nopți petrecute cu Charlie, lucrând la scenariu. Eram conștient cât de mult însemna pentru Francis că eu îl jucam pe Michael, însemna chiar mai mult decât pentru mine. El m-a văzut potrivit pentru rol, mi-a dat acea șansă extraordinară, a luptat pentru mine. Și, cu toate astea, ne despărțea o prăpastie. Chiar am vorbit cu el de curând și l-am întrebat despre perioada aceea din viața noastră, de când filmam Nașul II.

Nu și-a amintit-o, n-a știut ce să-mi spună.

Dar eu țin minte că a existat o vreme când ne îndepărtaserăm și sunt tare bucuros că n-a durat mult.

Francis și cu mine vedem de multe ori lucrurile la fel, iar eu îl admir din tot sufletul. Are o minte genială și un talent de proporții și îmi face plăcere să-l ascult vorbind despre orice subiect. Făcuse un film excepțional, Nașul, iar acum ne străduiam să-l finalizăm pe al doilea.

Am văzut Nașul II chiar înainte să aibă premiera, într-o sală de proiecții, împreună cu Charlie. Francis făcuse un film extraordinar.

Țin minte că mi s-a părut și că Bob De Niro a fost grozav; am fost impresionat de rolul lui Vito, pentru care a și primit un Oscar.

Cât despre mine, Dumnezeu mi-e martor că rolul lui Michael din filmul ăla a fost una dintre cele mai bune interpretări pe care le-am reușit în viața asta.

Aud foarte des comparații între Nașul și Nașul II. Din punctul meu de vedere, sunt două filme în două registre diferite. Ambele sunt extrem de bune, însă Nașul are mai mare priză la publicul larg. În plus, îl are pe Marlon Brando și de aceea devine imposibil de reprodus.

Ce aș fi putut face eu în partea a doua, măcar comparabil cu prezența lui Brando în prima? Ce îi poate oferi Michael publicului la un asemenea nivel? În Nașul II sunt indicii clare că personalitatea lui Michael nu este complet formată. Însă filmul reușește să ia personajul acesta și să-i adauge niște valențe mai complexe, să arate mai mult din profunzimea caracterului său.

De asta a avut un impact atât de mare scena amintirii, pe care au scris-o Francis și Mario pentru final, petrecerea de ziua lui Vito.

M-am simțit nemaipomenit de bine când am filmat-o, a fost tare plăcută reuniunea cu tovarășii din primul film, cum ar fi Jimmy Caan și Abe Vigoda, a fost plăcut și să încerc să invoc un Michael mai tânăr, de dinainte de a fi intrat în armată – să mă întorc în timp și să fiu puștiul acela atât de idealist, gata să lupte împotriva Axei, atât de convins că știe ce e binele, dar și ce este răul și cum poate fi învins. Așa era Michael. Ce s-a întâmplat cu tânărul acela?

La finalul Nașului II, soarta lui Michael e clară. Decăderea este totală. A reușit să se transforme în stană de piatră. Nu mă vedeam în stare să-l mai joc vreodată.

---

43 Meyer Lansky (1902–1983) sau „contabilul Mafiei“, membru al Mafiei evreiești din SUA. Faimos îndeosebi pentru că, împreună cu partenerul său, Charles „Lucky“ Luciano, a pus bazele Sindicatului Național al Crimei Organizate și a introdus noi instrumente financiare infracționale, precum spălarea banilor și conturile bancare offshore.

44 Glutonul este un mamifer carnivor cunoscut pentru ferocitatea și puterea lui, neobișnuite pentru un animal relativ mic (un gluton adult este de statura unui câine de talie medie). Glutonul poate ucide și mânca prăzi de câteva ori mai mari decât el.

7

VITEZĂ MAXIMĂ

Fixam cu privirea draperia mov a camerei elegante de hotel din Londra. Urmăream un șoarece care urca în fugă pe stofă, când, pe neașteptate, s-a repezit un liliac în zbor și l-a atacat. Nu-mi dădeam seama dacă ceea ce vedeam era real, o halucinație sau o amintire a filmului Vacanță pierdută, la care mă dusese mama când aveam cinci ani. Eram pe altă lume.

Amețit, mi-am mutat privirea încețoșată un pic mai departe și l-am văzut pe Charlie, era și el cu mine, stătea la celălalt capăt al unei mese lungi; aveam fiecare câte o sticlă mare de tărie alături. Am avut senzația că-mi văd viitorul: aveam să mă îmbăt atât de tare, încât să am vedenii. Sigur aș fi ajuns până la delirium tremens. Pe la douăzeci și ceva de ani, am fost internat într-un spital din New York, recuperându-mă după o operație; mi-au dat morfină, iar când m-am trezit din anestezie am crezut că plutesc deasupra Central Park-ului. Acum eram în Londra și, privind de la fereastra de la etajul șase a apartamentului de lux, vedeam St. James's Park și mă întrebam dacă voi avea o senzație similară, care să mă ia pe sus și să mă poarte dincolo de geam.

Am început să-i explic furios lui Charlie de ce nu voiam să fac următorul film pe care mi-l pregătise Marty Bregman. Ce făceam cu viața mea? Chiar voiam să apar iar pe marele ecran cu o armă în mână, tot ca un infractor? După ce jucasem în patru filme mari și late, poate că nu mai voiam să fiu actor de cinema.

Charlie a fost foarte înțelegător și m-a sprijinit în decizia asta.

— Știu, Al. Care-i următorul pas, atunci?

Eram sătul de toate și gata să răbufnesc. I-am răspuns:

— Următorul pas e să nu fac filmul ăsta. Ăsta-i următorul pas!

Mai am câte o izbucnire de nebunie din când în când. Sunt inconsecvent și iau decizii fără noimă. Pe vremea aceea, de-abia mă obișnuiam cu lumina reflectoarelor, iar anxietatea pe care mi-o provoca atenția publicului contaminase mediul în care trăiam. Încercarea de a lua decizii raționale era îngreunată și de consumul de alcool și de pastile. Acum, creierul meu trăgea un semnal de alarmă, iar eu mă gândeam c-ar fi bine să-i dau ascultare.

Frank Pierson scrisese o poveste-bombă bazată pe o întâmplare reală: într-o vară, cu câțiva ani în urmă, într-o bancă din Brooklyn avusese loc un atentat de jaf care se transformase în luare de ostatici. Marty Bregman se dăduse peste cap ca să-i convingă pe cei implicați în jaf să vândă drepturile asupra poveștii. Tot el îi convinsese pe Pierson să scrie scenariul și pe Sidney Lumet, geniul nostru din Serpico, să regizeze filmul. Evident, voia ca eu să joc rolul principal. Evident, l-am refuzat.

M-am întors acasă, în New York, și am primit un telefon de la Bregman în cel mai bun moment cu putință. Înțelept, a așteptat până a știut sigur că nu beau și atunci mi-a telefonat și m-a întrebat dacă n-aș vrea să mai citesc o dată

După-amiază de câine. Mi s-a părut absurd. A insistat:

— Acum nu ești afumat, nu?

— Nu. Sunt treaz, te ascult. Sunt bine.

Cu o blândețe pe care n-o vedeam des la el, mi-a zis:

— Ce-ar fi să mai încerci o dată să-l citești, de dragul meu? Fă-o pentru mine. Chiar am nevoie să-l citești.

Am acceptat, însă cam refractar. Dar îl respectam și aveam încredere în el. Așa că am citit scenariul și l-am sunat imediat:

— De ce nu fac eu filmul ăsta?

— Atâta voiam să aud, mi-a răspuns el.

Și ne-am apucat de treabă.

Lumet ne-a acordat un răgaz de trei săptămâni pentru repetiții – atât timp am avut la dispoziție ca să-mi înțeleg personajul din După-amiază de câine, Sonny Wortzik. Pe urmă am avut prima zi pe platou. Nu mai știu de ce, dar m-am dus imediat să văd filmarea brută, lucru pe care nu-l fac aproape niciodată. Însă ceva m-a împins să mă uit. Și, când am văzut secvențele, mi-am spus: E ca și cum nu joc pe nimeni. N-am personaj. Trebuie să-i găsesc personalitatea, fiindcă acum n-am văzut să aibă așa ceva. În timp ce ieșeam din sala de proiecție, i-am șoptit lui Marty Bregman:

— Trebuie să filmăm totul din nou.

Apoi am ieșit repede din încăpere. A strigat după mine:

— Cum adică?!

Dar dispărusem deja.

Stăteam într-un apartament micuț dintr-un cartier minunat din Upper East Side, la intersecția dintre Sixty-Eighth și Madison Avenue. Era o zonă liniștită, sigură și bogată, iar în clădirea în care locuiam mă bucuram de multă intimitate, lucru care mă încânta. Nu aveam portar, la intrare nu exista nici măcar un hol în care să trebuiască să fac conversație cu vecinii. Înainte stătuse actrița Candice Bergen acolo, dar acum pusesem eu mâna pe apartament. Chiria era destul de mică, fiindcă aveam doar trei încăperi: un dormitor minuscul, sufrageria, în care se aflau o canapea și un șemineu, și bucătăria micuță, cu o fereastră care mă ducea cu gândul la geamul pe al cărui pervaz ieșea bunica mea când făcea curățenie generală. Mi se potrivea locul ăla. Mă proteja de nebunia orașului – cu excepția unei cucoane pe care o auzeam urlând cam o dată la două seri. Cred că trăia într-o agonie cumplită. Era suficient să te facă să te muți, dar m-am ținut tare.

În noaptea de dinaintea reluării filmărilor pentru După-amiază de câine, m-am pomenit singur acasă, cu doi litri de vin alb. Cred c-am petrecut cam

jumătate din noapte bătând apartamentul în lung și-n lat, bând vin și căutând direcția în care trebuia s-o iau cu personajul principal. Mă simțeam de parcă încercam să compun o sonată sau să scriu o proză scurtă. În singurătatea mea, mă zbăteam să găsesc un loc în care să pot merge, un drum pe care s-o iau și care să motiveze un pic personajul, să încurajeze un strop de spontaneitate. Trebuia să găsesc rapid o soluție.

Când am ajuns dimineața pe platoul de filmare, am jucat personajul un pic diferit. Era neliniștit, însuflețit și agitat. Amicii mei actori șușoteau:

— Ce se-ntâmplă, Al are o cădere nervoasă?

N-aveam. Urma să aflu, mai târziu în viață, ce este o cădere nervoasă, dar atunci nu asta se petrecea. Nu-mi schimbasem abordarea drastic, dar suficient cât să se observe. Găsisem o gândire care îi permitea personajului să se dezvolte, să evolueze fără a forța lucrurile.

Așa am continuat de-a lungul celor șase săptămâni de filmare.

De data asta, am avut grijă să aleg, atât cât se putea, actori cu care mai lucrasem, oameni care mă cunoșteau cu adevărat pe mine, nu doar imaginea mea. Penny Allen a jucat rolul unei casierițe imperturbabile, iar Charlie Durning a fost polițistul care încerca să negocieze cu hoții. Mama personajului meu era jucată de idolul meu, Judith Malina, cofondatoarea Living Theatre, care fuma neîncetat marijuana pe platou și-mi mai dădea și mie să trag câte un fum din când în când. Rolul directorului băncii, un tip în permanență transpirat, îl juca Sully Boyar, un actor de nișă, rotofei, pe care îl cunoșteam de când aveam șaptesprezece ani. Era un pic cam excentric, dar avea un excelent simț al umorului.

Odată l-am întrebat:

— Auzi, Sully, cum se face că tu n-ai succes, iar eu am?

— Ai văzut o ușă întredeschisă și ai intrat.

— Și tu de ce n-ai intrat?

— Înfulecam un hot dog.

Charlie a fost cel care a sugerat să-l luăm pe John Cazale pentru rolul celuilalt tâlhar. Sidney Lumet ar fi vrut un actor mai tânăr, dar Charlie a avut dreptate întru totul – John a fost unul dintre stâlpii de susținere ai filmului, iar relația dintre personajele noastre a fost o inversare delicioasă a raportului pe care îl avuseserăm în filmele din seria Nașul. Cei care intrau la filmul ăsta așteptându-se să vadă o variațiune pe tema legăturii dintre Michael și Fredo Corleone aveau o surpriză de proporții.

Când am terminat filmările, personajul pe care îl jucasem a ieșit din mine și și-a luat zborul. Fusesem posedat, apoi a dispărut. Până și Sidney mi-a zis că-l văzuse plecând, ca un spirit. Apoi, când am revenit ca să filmăm din nou câteva

detalii, spiritul acela nu s-a întors. Am refăcut scenele respective, mi-am jucat rolul și am scos-o la capăt. N-am fost chiar mulțumit de unele dintre secvențe, dar făcusem suficient din film ca să iasă bine. Mă îndoiesc că spectatorii își dădeau seama ce scene făceau parte din tura a doua de filmări, fiindcă nici eu, revăzând filmul, nu mai văd diferența. Uneori avem despre noi înșine o imagine cu totul deformată.

Sexualitatea personajului pe care l-am jucat în După-amiază de câine este complexă. Așa cum am interpretat eu scenariul, e vorba de un bărbat cu nevastă și copii, care se întâmplă să trăiască, în același timp, o poveste de iubire cu o persoană care se identifică drept femeie și care, am înțelege noi astăzi, este transgender. Însă faptul că știam asta despre el nici nu m-a entuziasmat, nici nu m-a deranjat; nu făcea rolul mai atrăgător sau mai riscant. Oi fi fost eu un puști care crescuse în South Bronx, dar locuiam în Village încă din adolescență. Am avut mereu prieteni, colegi de muncă și colegi de apartament care erau atrași de persoane diferite de cele de care eram eu atras, iar asta nu ni se părea niciodată c-ar fi o răzvrătire, ceva șocant sau neobișnuit. Pur și simplu așa stăteau lucrurile.

Poate că la vremea respectivă, când am făcut După-amiază de câine, era ieșit din comun ca un personaj principal dintr-un film de Hollywood să fie gay sau queer și să fie tratat ca un erou, demn de empatia și de afecțiunea publicului – cu toate că jefuia bănci. Dar trebuie să înțelegi că ăsta nu era un factor pe care să-l iau în considerare. Eram un actor care juca un rol într-un film. Și-l jucam pentru că aveam convingerea că pot aduce o contribuție aparte. Din punctul meu de vedere, După-amiază de câine era pur și simplu un film bun, o continuare firească a muncii mele de actor. Rolurile pe care le alegeam aveau să stârnească, inevitabil, anumite sentimente față de mine în rândul publicului, iar săgețile și pietrele aveau să vâjâie în direcția mea, indiferent de situație. Încerc să mă țin departe de subiectele controversate și mă trezesc, chiar și așa, în mijlocul unor dispute. Dacă oamenii cred c-am contribuit la creșterea vizibilității unei probleme sau a unei reprezentări, e în regulă. Dacă trebuie atribuite merite sau învinuiri, nu simt c-aș fi vrednic nici de unele, nici de altele. Din punctul meu de vedere, joc fiecare rol cu toată umanitatea pe care o găsesc în personajul acela.

Dar a fost un lucru care m-a deranjat. În prima variantă a scenariului scria că, în toiul agitației cu luarea de ostatici, iubitul lui Sonny, Leon, pe care îl juca Chris Sarandon, vine la bancă îmbrăcat în Marilyn Monroe, iar cei doi se sărută afară, în fața tuturor. Mi s-a părut absurd. Nu așa se întâmplase. Presupun că studioul voia să pună și mai mult accent pe situația asta, dar era o prostie. Nu numai că nu era adevărat, era și teribil de exagerat – o găselniță comică ce ar fi bagatelizat situația. Am avut o discuție aprinsă pe tema asta. Într-o conversație

cu Bregman, Pierson și Lumet, le-am zis:

— Avem de-a face cu niște ființe umane, indiferent că-s heterosexuale sau homosexuale. Toți suntem oameni.

Mi-am spus: Ce rost are discuția asta? Ar fi permis polițiștii să se întâmple așa ceva?

În filmul nostru, polițiștii îi lasă pe Sonny și pe Leon să vorbească la telefon, conversație în timpul căreia își iau rămas-bun. Filmul se baza pe o poveste reală, în definitiv, m-am documentat un pic și am aflat că apelul telefonic chiar existase. Nu se sărutaseră, nici măcar nu se atinseseră. Nu era nimeni îmbrăcat în Marilyn Monroe. Nu așa se întâmplase. Pentru că Sidney Lumet era absolut genial și știa că eu și Chris Sarandon trăiam de ceva vreme în personajele noastre – repetaserăm împreună și la momentul respectiv începuserăm și filmările de câteva săptămâni –, ne-a lăsat să improvizăm replicile acelei conversații, urmând ca el să le folosească mai târziu, când avea să scrie scena. Asta era magia lui Lumet. Sidney a adus niște microfoane și ne-a înregistrat pe o casetă. Am făcut trei variante diferite de improvizație, apoi Lumet le-a decupat și le-a rearanjat, împreună cu Chris și cu mine, până a creat scena. Apelul telefonic pe care-l vezi în film a fost rezultatul improvizației noastre. Era ca un număr de acrobație fără plasă, dar, până la urmă, întregul filmul a fost ca un număr de acrobație fără plasă. Cum mi-a spus Sidney Lumet la un moment dat, în timpul filmărilor, după ce petrecuse o zi întreagă stând în picioare pe o scară și dând indicații unei mulțimi de cinci sute de figuranți:

— Nu mai e în mâinile noastre, Al. Ne depășește.

Sau, cum s-a exprimat Charlie odată:

— Tu doar scoate cuiul, dragule, și dă drumul grenadei!

Cel mai mișcător moment din film s-a născut din intervenția spontană a unui coleg. Într-o scenă, când mă pregăteam să ies în stradă și să mă adresez mulțimii, asistentul de regie al lui Lumet, Burtt Harris, mi-a șoptit la ureche:

— Să zici „Attica".

— Cum adică?

— Zi „Attica". Pronunță cuvântul „Attica".

Se referea la o închisoare din statul New York, în care cu doar câteva luni înainte avusese loc o revoltă a deținuților, înăbușită brutal de guvernator, gardieni și poliție. Așa c-am ieșit în stradă și am început să vorbesc mulțimii adunate acolo. Brusc, zic:

— Attica! Ați uitat de Attica?

Și în clipa aia oamenii și-au ieșit din minți. Mi-am spus: Asta poate să facă un film. Ieși în stradă, încearcă. S-ar putea să se întâmple ceva. Iar Burtt Harris știa asta. Și, bineînțeles, am folosit scena, apare în film. Attica. Grație ție, Burtt

Harris!

Norman Ornellas era unul dintre cei mai apropiați prieteni ai mei dintre actori. Îmi fusese alături în câteva dintre momentele-cheie din carieră și simțeam că-l cunosc foarte bine. Însă pe tatăl lui l-am întâlnit abia la spital, când prietenul meu era pe moarte, bolnav de cancer. Norman avea treizeci și cinci de ani, era mult prea tânăr ca să se afle în pragul morții. Era un actor minunat, membru al Actors Studio; făcuse și pușcărie la un moment dat – avea o doză de nebunie și un temperament neîmblânzit. Dar era extrem de inteligent și de talentat, iar eu îl iubeam. Apăruse în Serpico și jucaserăm împreună și pe scenă, în Richard al III-lea și în Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită, iar cu câteva luni înainte își făcuse și debutul pe Broadway, într-o piesă regizată de Joe Papp. După ce a fost diagnosticat, a început tratamentul; îl făcea deja de vreo două săptămâni când am mers să luăm prânzul împreună la Ginger Man și mi-a povestit ce se întâmplă. În conversația din ziua aceea mi-a spus:

— Știi, Al, trei luni, treizeci de ani. Nu-i nicio diferență.

Părea să fi dobândit o înțelepciune aparte. Așa privești timpul atunci când simți că-ți scapă printre degete, și chiar cu o viteză pe care nu o poți controla. Atunci nu l-am înțeles întru totul, dar al naibii să fiu dacă între timp n-am ajuns să-l înțeleg perfect.

Tatăl lui Norman era un portughez care își întemeiase o familie în Hawaii și care era foarte apropiat de fiul lui. La un moment dat, ne-am întâlnit pe holul spitalului. Norman slăbise deja enorm de mult, se apropia momentul final. Taicăsu s-a uitat la mine și m-a întrebat fără ocolișuri:

— Poți să mi-l aduci înapoi pe Norman?

Mă implora deznădăjduit să-i ajut băiatul.

Poate părea o rugăminte absurdă din partea bietului tată, dar nu era cu nimic mai lipsită de noimă decât unele dintre lucrurile pe care le încercasem chiar eu, sperând să-l pot ajuta pe Norman, în vreme ce starea lui se înrăutățea. Începusem și eu să disper, pornind în căutarea unor răspunsuri, apelând la clarvăzători și la oameni care făceau spiritism, la tot felul de doctori șarlatani care îmi promiteau panacee ridicole – practic, orice așa-zisă soluție care susținea că l-ar putea scăpa de cancer. Indiferent despre ce e vorba, tu tot îți spui: De ce să nu încerc măcar? În cele din urmă, conștientizezi faptul că deznodământul nu-i în mâinile tale.

Tatăl lui Norman nu mi-ar fi cerut niciodată așa ceva, dacă aș fi fost un necunoscut. Dar poate că știam un doctor priceput, poate aveam cunoștințe la un spital mai bun, poate știam pe cineva care putea să ajute – doar fiindcă eram faimos. Aura pe care mi-o conferea cariera, realitatea amplificată în care trăiam – le-am văzut în ochii acelui om minunat care apela la o vedetă fiindcă spera să-i

poată ajuta fiul muribund.

În timp ce cumpăneam lucrurile astea, tatăl lui Norman a continuat:

— Aș face schimb cu el, să mor eu în locul lui. Cu asta crezi că mă poți ajuta?

Știam că vorbește serios. Eu am iubit vreodată pe cineva suficient încât să-mi doresc să fac un asemenea schimb? Aș putea s-o fac? Cunoscusem iubirea față de bunici și față de mama. Simțisem că-mi iubesc vărul și prietenii. Nu simțisem niciodată asta în ceea ce-l privea pe tata, dar mi-am amintit fulgerător imaginea bunicului meu, de după ce murise mama, când stătea pe scaun, bătând neîncetat din picior. Nici măcar nu mai era bunicul meu atunci, îl luase în stăpânire un sentiment cum nu mai văzusem niciodată. Acum, uitându-mă la tatăl lui Norman, îmi dădeam seama că era iubirea unui părinte – iubirea unui tată – pentru copilul lui. Avea o profunzime aparte, iar acum îi eram martor. Mai târziu, aveam s-o cunosc și eu.

Eu, Norman și John Cazale vorbiserăm să înființăm un teatru. Era implicat și Joe Papp – discutam cu el ideea de a înființa un teatru național american, care să fie subvenționat de guvern, cum aveau englezii, și voiam să participe și alți actori și actrițe, ca Meryl Streep, cu care era John la momentul respectiv. Dar s-a dovedit că e extrem de dificil să ai un teatru național în New York, fiindcă industria filmului este pe Coasta de Vest. Poți avea un teatru național britanic în Londra, fiindcă toți actorii importanți locuiesc acolo. Dar în America nu găsești toți actorii într-un oraș, sunt împărțiți între New York și LA, iar Los Angelesul era la aproape cinci mii de kilometri distanță de New York, unde voiam noi să facem teatrul. Totodată, eu trăiam într-o lume a visurilor, fiindcă deveneam vedetă. Mi-am zis: Nu pot să mă angajez să fac doar teatru, când știu că mă așteaptă o altă viață.

John Cazale nu a mers niciodată să-l vadă pe Norman în spital, lucru care m-a surprins. Nu știu dacă aflase deja că avea și el cancer. John era o persoană sensibilă și înțelegea că actorii pot fi profeți sau clarvăzători. Cred că n-a vrut să vadă acea profeție despre ce i s-ar fi putut întâmpla și lui. Știam că John nu voia să aibă copii, poate că acesta a fost motivul.

După ce a fost și John diagnosticat cu cancer și a început să le dea vestea celor din jur, mergeam uneori cu el la doctor, când avea tratament. Era un artist extraordinar și un confident minunat, îmi doream să lucrez cu el tot timpul. Odată, mi-a zis în glumă:

— Eu sunt mereu cu tine. Tre' să mai lucrez și cu alții, nu? Tre' să ies un pic în lume, să încerc și alte lucruri.

Am râs cu poftă. Mi-a plăcut mult replica lui.

Când a început să-i fie rău de tot, am aflat că Bob De Niro și ceilalți colegi ai lui din Vânătorul de cerbi și-au pus la bătaie salariile ca să acopere asigurarea, în

cazul în care John nu avea să mai poată duce la bun sfârșit filmările. A fost un gest extrem de important și de emoționant. Dar cu adevărat incredibil mi s-a părut felul în care i-a fost Meryl Streep alături zi de zi, chiar până în ultima clipă. Este una dintre cele mai mari actrițe din istorie, iar dedicarea și iubirea cu care l-a îngrijit pe John m-au mișcat nespus de mult. I-a rămas alături și i-a ușurat suferința, iar pentru asta am iubit-o enorm. Încă o iubesc și-n ziua de azi.

La nici trei ani distanță, John și Norman au plecat dintre noi. La fel ca Bruce, Cliffy și Petey. A fost bine că știam deja ce înseamnă să fiu singur, dar devenea un obicei periculos.

După-amiază de câine a fost foarte bine primit, iar eu eram pe val, adăugând încă un film șirului improbabil de succese: Nașul, Serpico și Nașul II. Încă un film apreciat de critici. Încă un succes comercial. Încă o nominalizare la Oscar și o ceremonie de premiere la care nu am participat. (Mi-a spus toată lumea că n-am nicio șansă în fața lui Jack Nicholson, care jucase în Zbor deasupra unui cuib de cuci, și, credeți-mă, îmi era imposibil să merg, psihic vorbind, indiferent dacă aveam certitudinea că va câștiga Jack sau nu.)

După ce a apărut După-amiază de câine, faima mea nu a devenit doar mai mare, ci și mai intensă. Uneori, li se întâmplă asta anumitor oameni, din motive legate mai curând de împrejurări și sincronizare, de ușile care se deschid și care se închid. Pur și simplu, atunci s-a întâmplat să fie un moment bun pentru un actor ca mine. Însă toată atenția primită mă izola și mă afecta profund.

Când vine vorba despre a gestiona faima, cam ești pe cont propriu. Nu sunt mulți oameni în jurul tău care să-ți poată spune: Uite cum s-o abordezi, uite cum să faci față intensității unei vieți care s-a schimbat atât de mult, care te va împinge spre o singurătate deznădăjduită și o izolare stranie de restul lumii. Când am apelat la Lee Strasberg, căutând îndrumare, un sfat, mi-a spus:

— Dragule, pur și simplu trebuie să te adaptezi.

Rămâne, din câte îmi dau seama, o întrebare fără răspuns. Iar eu am gestionat situația bând și luând pastile. Nu duceam o viață de lux. Modul în care m-am străduit să-i fac față era mai curând modest și retras. E drept c-am încercat să fac teatru. M-am întors la Actors Studio și am făcut câteva experimente. Dar mă luptam cu o anxietate cumplită. Cu emoții greu de stăpânit. Și aveam probleme mari cu băutura. Și totul, toate astea, în timp ce trăiam singur într-un apartament micuț.

Am început să mă întreb: Chiar merit darul ăsta uriaș al celebrității? Cum să-l accept? Cum să accepți sentimentul că nu-ți găsești locul printre oameni, când tu simți deja că nu-ți găsești locul nici în tine însuți? E o stare greu de limpezit. Actorii celebri de pe vremuri gestionaseră faima învârtindu-se mereu în cercul

celor din tagma lor – li se oferise un stil de viață pe care îl întrețineau studiourile cinematografice puternice ale vremii. Eu nu am trăit epoca aceea – îți garantez că acum e cu totul diferit; am auzit și alte vedete vorbind despre cât de greu le este să facă față. De la un punct încolo, felul în care gestionezi celebritatea devine o problemă egoistă și probabil e mai înțelept să-ți ții gura. Dar uite că acum m-am apucat să dezbat subiectul ăsta, am senzația c-ar trebui să-mi țin și eu gura. Salut.

Charlie se lăsase, în sfârșit, de băut fiindcă știa că e alcoolic. Beam mult împreună. Cred că Bregman se uita la noi și-și zicea: Așa sunt ei. După cum am spus, foarte rar apăream beat în fața lui. Nici nu știa că am o problemă cu alcoolul. Eu nu știam că am o problemă. Dar știa Charlie, și mai știa și că eu nu știu. Aveam impresia că sunt în regulă. Nu beam atunci când lucram – ăsta era un lucru foarte important. Munca era mereu pe primul loc. Munca îmi oferea o identitate, îmi oferea alinare, mă făcea să mă simt mai aproape de ceea ce sunt.

Dar, Doamne, băutura devenise un mod de viață. În cele din urmă, asta mi-a și zis Charlie.

— Al, tu bei, pur și simplu. Nici nu-ți dai seama. Ai impresia că toată lumea bea ca tine.

Eram consternat când cineva care stătea la masă cu mine nu voia să bea un pahar. Oamenii care nu beau mi se păreau niște ciudați. Acum, mulți ani mai târziu, eu sunt cel privit așa de alții, ca și cum ar zice: Care-i problema lui? Și eu îmi spun: Cum dracu' am ajuns aici? Când am încetat să mă mai distrez? Frank Sinatra m-a privit odată așa, prima oară când am ieșit prin oraș împreună. O privire care spunea: Cum, nu bei? Mi-am zis atunci: Vede și nu înțelege. Așa mă uitam eu înainte la oamenii care nu pășeau în lumea mea scăldată în alcool.

Dar Charlie știa că băutura o să-mi facă probleme mari. El era cel care se trezea pe pragul câte unei case – eu aveam o așa-zisă stăpânire de sine. Îmi plăcea berea Heineken și nu țineam prea mult la băutură, mă amețeam repede. Nu era nevoie să ajung în punctul în care să beau atât de mult, încât să-mi nenorocesc organismul. Apoi am început să mă trezesc fără să-mi amintesc ce făcusem cu o seară înainte. Aveam momente în care îmi pierdeam cunoștința, aveam goluri în memorie, și treaba asta mă speria. După ce am făcut câteva atacuri de panică, mi-am dat seama că am nevoie de ajutor.

Am mers de câteva ori la Alcoolicii Anonimi. Am văzut cum e, dar pentru mine nu exista anonimitatea. Și nici nu rezonam cu mediul acela, cu toate că îi înțeleg importanța, iar serviciul pe care îl oferă oamenilor care au nevoie de el este neprețuit. Pur și simplu, eu nu mi-am găsit locul acolo, așa că mi-am văzut de drum.

M-a ajutat terapia unu la unu. M-a ajutat să mă mențin pe linia de plutire și să mă las de băut. În situația mea, aproape că am senzația că e obligatorie. Hai,

amice, trebuie să-ți micșorezi un pic capul. După ce te-ai umflat atâta în pene, de-ai ajuns să ai ditamai capul, e momentul să-l micșorezi[45]. Trebuie să mergi la un tip care să-ți spună chestii pe care le știi deja despre tine și care să te asculte atent o oră întreagă. Asta ne place tuturor. Avem cu toții nevoie de un pic de atenție.

Prima oară când am luat în calcul terapia a fost în Boston, când jucam în Richard al III-lea. Stăteam câteva zile la regizorul nostru, David Wheeler, și într-o dimineață a intrat în camera mea ca să-mi dea o veste grozavă.

— Hei, Al! Tocmai am aflat c-ai câștigat premiul National Board of Review!

Era primul premiu important pe care îl primeam pentru Nașul. I-am spus pe cel mai calm ton de care eram în stare:

— David, voiam să te întreb, știi cumva un psihiatru bun? Aș vrea să merg la doctor.

Acesta a fost răspunsul meu. Nu că n-aș fi fost încântat de un premiu atât de prestigios, dar în clipa aceea mă preocupau alte gânduri.

Întâi am mers la un psihiatru din Boston, apoi mi-am găsit unul în New York. M-am îndrăgostit de procesul terapeutic și am ajuns chiar, în anumite perioade, să merg la terapie de cinci ori pe săptămână. Dacă te bate gândul s-o încerci, recomand din toată inima terapia. Poate că nu ai nevoie să mergi de cinci ori pe săptămână, dar fă o încercare. E o poveste veche: O femeie merge la terapeut ani întregi. Ajunge și la ultima ședință, fiindcă simte că acum îi merge foarte bine și e gata să-și vadă de viață. Vrea să-și felicite terapeutul și să-și ia rămas-bun. Așa că-i zice:

— M-ați ajutat atât de mult! Îmi iubesc soțul nespus, fiecare zi alături de copiii mei e o bucurie. La muncă îmi merge grozav. Îmi văd viața cu alții ochi, pur și simplu. Ați fost minunat. Nici măcar nu v-am auzit vreodată vorbind. Doar ascultați. Spuneți-mi, cum reușiți să fiți așa dedicat?

Doctorul o privește lung și-i răspunde:

— No habla inglés[46].

E și ăsta un mod de a privi terapia: trebuie să vorbești, să scoți tot. Când locuiam cu Jill, mult înainte să încep să merg la terapeut, aveam obiceiul să mă așez în cadă singur și să vorbesc despre tot felul de lucruri. Așa-mi limpezeam gândurile.

Se leagă o relație neobișnuită atunci când găsești un doctor bun, un om care simți că e dispus să-și ia un asemenea angajament față de tine. Și, după aia, într-o bună zi, își ia liber o perioadă enorm de lungă, iar tu nu-l mai vezi toată vara. Am trăit un episod din acesta, când nu reușeam să dau de doctorul meu. Dacă aș fi putut să-l evit, aș fi fost scutit de vreo douăzeci de ani de suferință. Când îți pleacă psihiatrul în concediu, e bine să știi de unde să-l iei, ca să-l poți suna dacă

dai de greu. Și ei au nevoie de odihnă. Înțeleg un: „Uite, are fiică-mea ceremonia de absolvire a facultății, o să lipsesc câteva zile". Dar să dispară cu barca pe nu știu ce râu și să nu pot da de el vreo șase săptămâni? Să fim serioși, viața mea o poate lua razna în mult mai puțin de șase săptămâni.

Într-o vreme, aveam niște vise recurente – ajungeam la biroul psihiatrului, dar nu-l găseam pe nicăieri. Știam că e acolo, undeva în clădire, însă nu dădeam de el. Ajungeam la ușă, dar nu era nicio sonerie, n-aveam pe ce să apăs ca să-i dau de știre că sunt acolo și nici nu puteam intra. Asta visam atunci. Acum am sentimentul ăsta față de impresarul meu.

Mi-am propus să mă las de alcool și, treptat, am reușit. Primul film pe care l-am făcut după ce m-am lăsat de băutură a fost Bobby Deerfield, care pentru mine rămâne una dintre cele mai semnificative interpretări ale mele. Încercam să intru în pielea unui om care este izolat și pe care îl înspăimântă moartea, dar care o sfidează în fiecare zi. Pentru Bobby, viața înseamnă să conducă mașini de Formula 1 și să câștige curse, o profesie în care orice greșeală poate fi fatală. Are o mulțime de fani împătimiți, dar faima nu-l face fericit, iar la familie și la vechea viață a renunțat deja; apoi, într-un accident din timpul unei curse, un pilot moare, iar altul rămâne paralizat. Bobby este atât de marcat, încât ajunge să trăiască de parcă este el însuși într-un fel de comă.

Când merge la spital să viziteze pilotul de curse care a scăpat cu viață, cunoaște o femeie diagnosticată cu o boală fatală. Ea încearcă să trăiască experiențe cât mai bogate, să simtă viața din plin și să i se abandoneze. Nu e impresionată de cariera lui și nici nu știe cât de faimos este; cu toate că soarta îi va fi tragică, pentru că e atât de tânără, încearcă să depășească stările prin care trec de obicei tinerii când li se spune că nu vor mai trăi mult. Bobby este martorul încercărilor ei, iar asta îl schimbă.

Oricât de mult am insistat că nu vreau să fac filmul ăsta, Charlie mi-a tot zis să merg în Europa și să-l fac. Însă replica mea obișnuită era: „Nici bătut nu plec din apartamentul meu drag". Filmul fusese gândit inițial pentru Paul Newman, iar când a renunțat el la proiect am impresia că studioul l-a vrut pe Robert Redford. Dar eu aș fi intrat în rolul acela cu toate stările mele stranii, durerea și depresia din perioada aceea, care mi se părea că pot fi interesante. M-am gândit c-aș putea exprima sentimentele trăite de Bobby Deerfield și, în același timp, să folosesc în interpretare și multe dintre frământările mele.

Cred că pentru Sydney Pollack, regizorul remarcabil al filmului, Bobby Deerfield a fost și cât se poate de personal. A constituit un fel de exercițiu pentru gestionarea unor probleme din viața lui de zi cu zi, probleme pe care le simțea reflectate în film.

Fără îndoială, nimic nu se compară pe lumea asta cu senzația pe care o ai când conduci o mașină de curse. N-ai trăit până în clipa în care vezi una dintre mașinile alea luând o curbă cu două sute opt zeci de kilometri pe oră. Pare imposibil și, cu toate astea, se întâmplă. Am avut ocazia să cunosc doi piloți de curse extraordinari, care erau atunci în top, Clay Regazzoni și Jackie Stewart, și să învăț de la ei la Le Mans. E tare greu să te urci la volan și să faci ce fac ei, e greu și să surprinzi asta pe film.

Dacă am avut curajul să bag două sute de kilometri la oră? Nici gând. Mașina aia avea cinșpe viteze. Mă consider norocos c-am reușit să merg cu treizeci și cinci de kilometri la oră. Mi-era teamă c-o să mă arunc de pe vreo stâncă fără să vreau. Dar i-am cunoscut pe băieți și i-am studiat. Am avut o echipă de șoferi experți la care am apelat pentru filmarea scenelor de cursă periculoase, urmând ca secvențele acelea să fie introduse în film. Slavă Domnului pentru instrumentele de montaj!

Studioul și Sydney Pollack aveau vreo două variante agreate pentru rolul femeii de care avea să se îndrăgostească Bobby. Am avut și eu întâlniri cu câteva actrițe care mi se păreau în regulă. Însă au ales-o pe Marthe Keller, o actriță grozavă, care jucase în Maratonistul și în Duminica neagră. Marthe era elvețiancă și foarte sofisticată, studiase actoria în marile teatre din Berlin și vorbea engleza cu un pic de accent. Mi se părea din altă lume. Dar m-am îndrăgostit de ea. Și, nici nu știu cum, s-a îndrăgostit și ea de mine.

Nu imediat. Nu eram interesat de ea în felul ăsta. Nici ea de mine. Nu mi-a dat niciun indiciu. Am avut mereu senzația că era un pic dezamăgită că Redford renunțase la rol. Și o înțelegeam perfect. Dar sufeream în momentul în care am cunoscut-o și cred că, într-un fel, e posibil să fi fost atrasă de acea doză de Bobby Deerfield din mine. Eu nu mai cunoscusem un om ca ea. Iar ea cu siguranță nu mai cunoscuse un om ca mine. Era o femeie înaltă, rafinată, din Europa. Eu eram un tip din South Bronx, autodidact și poate un pic cam neșlefuit, după standardele ei. Uneori, pe asta poți pune bazele unei relații.

Charlie Bluhdorn, geniul excentric care conducea atunci Paramount Pictures, îmi era prieten datorită succesului avut de Nașul. M-am întâlnit întâmplător cu el la o petrecere elegantă din New York, la care fusesem invitat cu Marthe – genul de petrecere unde puteai ajunge să dai mâna cu orice vedetă, de la Andy Warhol la Henry Kissinger. Ei bine, Charlie Bluhdorn ne-a văzut împreună, pe mine și pe Marthe, la petrecerea asta, ne-a aruncat o singură privire și a inventat imediat o sintagmă care ne descria perfect: Cuplul Straniu.

De la Bobby Deerfield încolo, nu am mai băut. Mă lăsasem complet de alcool și în toate interacțiunile de după aceea am fost ușor distant, un pic timid. Ăsta părea să-mi fie noul temperament după ce m-am lăsat de băutură, pe care o

folosisem ca tratament atâția ani. Pe urmă, eram mai mereu irascibil. Sunt foarte norocos c-am depășit perioada aceea, iar Marthe a avut o contribuție importantă, m-a ajutat să trec prin momentele dificile. Țineam mult unul la celălalt. Relația noastră a durat ani întregi și a cunoscut numeroase forme – de cele mai multe ori am fost prieteni buni, dar îi sunt foarte recunoscător.

Cât despre Bobby Deerfield, nu e chiar un film grozav. E doar OK. Marthe a jucat bine în el, eu am jucat relativ bine, însă cred că Pollack a ratat niște oportunități. Filmul a plutit pe apele liniștite ale unei povești romantice și nu și-a asumat riscul de a stârni valuri. Pentru promovare au fost folosite mai ales numele și figura mea și a fost primul film în care am jucat și care a fost, pur și simplu, respins și de critici, și de public, dând startul unei perioade de vreo zece ani cu asemenea reacții.

Nu știu ce au spus cronicile despre Bobby Deerfield, dar sunt sigur c-au fost lucruri mai curând negative. Întotdeauna intuiești asta când faci un film. După ce a apărut, mi-a scris o prietenă ca să-mi spună cât de supărată e din cauza răutăților la adresa mea. Eu nu citisem nicio cronică, evident, dar iată că acum știam. Amica mea avusese intenții bune, dar aș fi preferat să nu aflu. Așa, începeam să privesc și eu filmul într-o lumină negativă.

Când a avut premiera în New York, studioul a organizat o petrecere uriașă la Tavern on the Green. Nu mi-am făcut apariția nici măcar de formă. Am avut necazuri mari din cauza asta. Eram convins că, dacă m-aș fi dus, nu m-aș fi simțit bine. Nu era deloc genul meu de eveniment, mai ales că nu eram mulțumit de film. Studioul îmi dăruise o mașină sport, un Alfa Romeo. Dar era manuală și nu știam s-o conduc. Apoi, Bobby Deerfield s-a dovedit a fi un asemenea eșec, încât și-au luat mașina înapoi.

Așa că m-am dus să-mi cumpăr mașină. Am ajuns cu Charlie la o reprezentanță BMW, unde am găsit un sedan superb, alb-porțelan, vârf de gamă, care costa vreo 30 000 de dolari la vremea respectivă. Nu mi se părea că mi se potrivește, dar m-am gândit că nu strică să vedem cum se comportă la drum, așa că am luat-o la un test, împreună cu Charlie. Ne-am plimbat pe străzi și am tăiat-o prin Central Park, ca să ajungem la mine, pe East Sixty-Eighth Street, și să bem o cafea. Ca să vezi noroc, am găsit loc de parcare chiar în fața clădirii – lucru care nu se întâmplă niciodată. Când am coborât din mașină și am pornit amândoi pe scările de la intrare, m-am întors o clipă, am privit mașina și am avut sentimentul că nu e ce-mi trebuie mie.

După vreo oră-două, am hotărât să mergem în altă parte, probabil să-l conduc pe Charlie acasă. Am luat liftul până la parter și am ieșit pe stradă. Încă de când împingeam ușa înaltă, din fier forjat, de la intrare am văzut că mașina nu mai era. Fusese furată. Eu tocmai zisesem că mașina aia nu-i de mine, și pe urmă, puf!,

dispăruse. Nu, nu cred că așa a aranjat Universul lucrurile și sunt convins că n-am fost primii oameni din lume care au pățit așa ceva. Asta se întâmpla înainte să existe alarmele pentru mașini și dispozitivele de localizare. Hoții aveau o șmecherie: își făceau veacul pe lângă reprezentanțe, așteptau să plece vreun client cu o mașină în teste, pe urmă îl urmăreau până acasă, știind că vor avea suficient timp să se urce la volan și să dispară. Iată-mă, deci, stând lângă locul gol de parcare, fără BMW-ul alb-porțelan pe care trebuia să-l conduc. Am râs amândoi, eu și Charlie, și pe urmă am făcut o plimbare pe jos. Știam că mașina are asigurare, deci se rezolva. Eram mai îngrijorat să nu-mi pierd alte lucruri, cum ar fi mințile.

Vreme de douăzeci și cinci-treizeci de ani nu m-am uitat la Bobby Deerfield. Dar mi-a sugerat cineva să-i mai dau o șansă. Mi s-a părut cam subțirel și nesigur pe propriul mesaj, dar ceva se simțea. Se simțea Sydney Pollack. Se simțea Marthe Keller, o mare actriță și artistă.

Cred că mare parte din motivul pentru care m-am temut să-l revăd era gândul că avea să-mi amintească de perioada grea pe care o avusesem pe plan personal. Dar când l-am văzut, atâția ani mai târziu, am recunoscut pe ecran un om care își făcea singur un exorcism prin intermediul muncii. Acolo unde am putut, i-am insuflat personajului mult din tulburarea mea de atunci. M-am bucurat că am putut folosi stările prin care treceam, dar cred c-ar fi prins bine să fiu un pic mai obiectiv, asta ar fi atras un public mai larg și filmul ar fi fost mai captivant.

Ca să mă reîntorc printre oameni, nu mi-a fost de ajutor doar să fac filme treaz, dar a reprezentat un pas important. Imediat după aceea, am început să merg prin facultăți, în Los Angeles, în Bronx și prin toată țara. Nu primeam niciun ban pentru aparițiile astea, le făceam ca pe un fel de voluntariat la acele facultăți – chiar aș fi fost în stare să le plătesc eu, fiindcă aveau un efect terapeutic, îmi făcea bine să apar în fața studenților și să le vorbesc. Le citeam, recitam poezii sau interpretam roluri din spectacolele pe care le jucasem de-a lungul timpului. Nu mă mai izolam de lume. La final aveam și sesiuni de întrebări, în timpul cărora interacționam cu publicul. Odată, la una dintre sesiunile astea, o tânără m-a întrebat:

— De ce nu vă puteți suferi publicul?

Eram uluit.

— Cum adică? Nici vorbă, datorită publicului sunt aici. Oamenii merg la film. Îmi văd spectacolele. Cum să nu-i sufăr?

Însă imaginea pe care o proiectam atunci când refuzam să dau interviuri sau să particip la anumite evenimente așa era interpretată – că nu-mi sufăr publicul.

I-am răspuns tinerei care-mi pusese întrebarea că-mi era greu să fac față atenției din partea presei. Nu înțelesesem încă faptul că presa se află, de fapt, în

slujba publicului – le oferă oamenilor ceea ce-și doresc, iar ei își doresc să afle cât mai multe despre cei care interpretează tot felul de roluri. Timid fiind, nu-mi plăcea atenția din partea mass-media și cu siguranță nu-mi convenea ca paparazzii să-și bage nasul în viața mea. Ce-i drept, între timp am realizat că și mass-media, și paparazzii trebuie să mănânce, ca toată lumea. Multă vreme nu știusem cum să gestionez situația. Dar acum începeam să leg din nou relații cu lumea și mă simțeam bine. Aproape că începeam să cred c-o să supraviețuiesc.

Mergând așa pe la facultăți, readuceam la viață o parte din mine care trăia pentru teatru și care avea nevoie de legătura cu publicul. Cred că asta m-a condus spre următorul proiect, piesa The Basic Training of Pavlo Hummel, de David Rabe. O pusese în scenă Joe Papp cu câțiva ani în urmă; jucasem și eu în spectacol când eram în Boston, iar acum am refăcut-o pe Broadway. Pavlo e despre un soldat care moare în Vietnam; este un spectacol mare, cu vreo douăzeci și cinci-treizeci de actori în distribuție, și am lucrat bine împreună, ca o echipă unită. Ne-am bucurat de regia genială a lui David Wheeler, iar în vara aceea am primit al doilea premiu Tony din carieră.

Cred că s-ar mai juca și în ziua de azi, dacă n-aș fi plecat eu, dar eu și Marthe aveam pe atunci o relație transoceanică, niște ape greu de navigat. Am oprit reprezentațiile vreme de două săptămâni în mijlocul lui august, ca să merg să mă întâlnesc cu ea la München, unde lucra. Nu e chiar o idee bună să faci așa ceva când un spectacol atinge nivelul acela de succes, dar m-am lăsat condus de sentimente și am pus pe primul loc povestea mea de iubire. M-am întors și am mai jucat câteva săptămâni în Pavlo, dar la un moment dat tot a trebuit să revin la filme, așa c-am pus capăt spectacolului și capitolul acela din viața mea a luat sfârșit. Însă păream pregătit să intru din nou în arenă.

---

45 Joc de cuvinte bazat pe termenul englezesc colocvial pentru „psihiatru", shrink, care înseamnă și „a micșora". Astfel, „trebuie să mergi la psihiatru, să te cauți la cap" sună ca „trebuie să mergi să-ți micșoreze capul". Totodată, big-headed (în traducere literală, „cu capul mare") are sensul de „înfumurat", „arogant".

46 „Nu știu engleză", în limba spaniolă în original.

8

ORICE ZI ÎN CARE TRĂIEȘTI E O ZI BUNĂ

Eram la Urgențe la un spital din Santa Monica și arătam de parcă murisem deja. Așteptam să mă vadă un doctor. Aveam ochii împăienjeniți și pe jumătate închiși, eram leoarcă de transpirație. Aveam hainele rupte și pătate de sânge. Mi se spusese să țin brațele în sus, fiindcă mitraliera pe care o folosisem se topise și mi se lipise de mână. O asistentă mi-a făcut semn și mi-a zis:

— Vino cu mine. Pe aici.

În timp ce mergeam pe culoarul spitalului, s-a întors și s-a uitat cu mai multă atenție la mine.

— Auziți, sunteți... sunteți cumva Al Pacino?

— Da.

— Ah, am crezut că sunteți vreun smardoi.

Cu doar câteva ore înainte, mă aflam pe un platou de filmare plin de fum înecăcios, în vila în care un Tony Montana încolțit și scos din minți de cocaină avea ultima confruntare cu atacatorii. Tocmai trăsesem vreo treizeci de focuri cu „micul meu prieten", luptându-mă cu mini-armata care venise să mă ucidă. Zburau gloanțe în toate direcțiile, iar în scenariu scria că trebuie să fiu împușcat în partea de sus a corpului și să cad pe spate. Capsele de pe dinăuntrul costumului săriseră – mici explozii de vopsea roșie – și eu mă aruncasem la pământ. Cuprins de frenezia drogurilor care pusese stăpânire pe personajul meu, am apucat țeava fierbinte ca lava a mitralierei cu care tocmai trăsesem și care căzuse lângă mine. Am simțit brusc că nu-mi mai pot mișca mâna – era lipită de țeavă.

Aveam să lipsesc două săptămâni de la filmările pentru Scarface, ca să mi se vindece arsurile și să mi se refacă pielea de pe mână. În timp ce eu eram în convalescență, Brian De Palma avea să filmeze scena acelei lupte din toate unghiurile posibile, la nesfârșit, adăugând tot mai multe gloanțe, tot mai multe cadavre, făcând masacrul tot mai sângeros, invitând și alți regizori să vină și să-l ajute să facă secvența cât mai lungă și mai atroce. Până și Steven Spielberg a venit într-o zi ca să se ocupe de niște explozii. Unde eram eu în tot timpul ăsta? Acasă, în pat.

Paul Muni părea în stare să facă orice când l-a jucat pe Tony Camonte în Scarface-ul original, din 1932. Când l-am văzut pe Muni în filmul acela, scris de Ben Hecht și regizat de Howard Hawks, nu mai eram un pușți care stătea lângă maică-sa, într-un cinematograf vechi din South Bronx. Eram om în toată firea și un actor de succes. Mă inspira Muni. Voiam să joc ca el. Voiam să fiu el. Mi-am zis: Cred că pot să joc în Scarface. Cred că putem să facem un remake al filmului ăstuia.

Aveau să mai treacă niște ani până am ajuns să facem versiunea noastră a filmului Scarface, care a apărut în 1893. S-a bucurat de scriitura lui Oliver Stone, de regia lui Brian De Palma și de viziunea lui Marty Bregman. Era ostentativă, provocatoare, la fel ca originalul. Și era modul nostru de a aborda o idee care în anii '80 era deja vehiculată peste tot, încă dinainte s-o spunem noi în film: „Întâi pui mâna pe bani, pe urmă pui mâna pe putere și după aia pui mâna și pe femeie". Era o concepție la fel de americană ca steagul cu cincizeci de stele. Dintr-un anumit punct de vedere, s-ar putea spune că Scarface a fost cel mai de succes film pe care l-am făcut. Dar nu imediat, chiar dimpotrivă. De fapt, a fost parte dintr-un grup de filme care m-au făcut să mă retrag din industrie vreme de aproape patru ani. Am fost criticat crunt pentru filmul acela și m-am prăbușit, fusesem făcut KO.

Bregman îmi fusese cel mai înfocat și mai consecvent susținător, dar în 1978 ne-am certat din cauza unui proiect de film, iar eu am sărit calul. Ne-am despărțit. Vreo doi ani, și-a văzut fiecare de treaba lui. Numai că în răstimpul ăsta eu am dat de necaz.

În perioada respectivă, lucram la Dreptate pentru toți. Nu este nici pe departe un film prost; pornește de la niște idei ca lumea, încă stă în picioare. Și-n ziua de azi e agreabil și captivant. Ba chiar am fost nominalizat la Oscar pentru rolul din el. A fost regizat de Norman Jewison, un regizor legendar, care a făcut niște filme extraordinare. Dar noi doi nu ne-am înțeles.

În scena din punctul culminant, datorită căreia probabil am fost nominalizat la Oscar, personajul meu, un avocat din Baltimore, trebuie să apere un judecător pe care îl știe vinovat de viol și molestare sexuală. Așa că apare în fața juriului și a întregii săli de judecată și le spune că propriul client merită să putrezească în închisoare – și le-o spune într-un discurs de zile mari. Izbucnirea aceea a personajului meu a devenit parte din cultura epocii noastre, lucru pe care filmul în sine nu a reușit să-l facă. Și-n ziua de azi, oamenii folosesc replica You're out of order! The whole trial's out of order![47] fără să știe că este din Dreptate pentru toți.

Am petrecut câteva săptămâni în Baltimore, la filmări, iar la scena respectivă am lucrat mai multe zile. După încheierea secvenței din sala de judecată, producția urma să se mute în Los Angeles. După câteva zile în care am filmat scena din tribunal, Jewison a hotărât că e gata și că-i momentul să mergem în LA ca să terminăm și restul filmului.

— Eu nu cred că e gata, i-am zis.

— Poftim?

— Pur și simplu, nu cred că e gata, Norman. Lipsește ceva.

S-a supărat foarte tare pe mine. Era convins că scena era reușită.

Ne-am mai contrazis și în biroul lui, iar eu i-am zis cât de delicat am putut:

— Uite ce e, poți să ții pi la mine dacă vrei, chiar nu contează. Nu schimbă cu nimic ceea ce trebuie să facem. E nevoie să mai stăm un pic și să mai lucrăm. Nu e gata.

El mi-a răspuns doar:

— Ba e gata, și cu asta, basta.

Așa că ne-am întors în LA ca să turnăm restul filmului, iar eu m-am dus la impresarul meu de la vremea respectivă, Stan Kamen, care era directorul departamentului de cinematografie din cadrul agenției William Morris. Stan era un tip distins, calm și diplomat, care știa cum să le vorbească oamenilor. I-am spus:

— Nu-i în regulă. Am plecat din Baltimore și am lăsat scena aia neterminată.

Așa că Stan l-a căutat pe Jewison și i-a zis:

— Al are propria viziune asupra lucrurilor. Uneori se înșală, alteori are dreptate.

L-a convins să organizeze o proiecție a scenei, doar pentru noi trei, și să vadă care va fi concluzia.

Ne-am întâlnit într-o sală de proiecții de pe un platou. Ne-am așezat toți trei în public și am urmărit scena pe ecran. Când s-a terminat, Stan l-a privit lung pe Norman și i-a zis:

— Cred că Al are dreptate. Scena asta nu stă în picioare, Norman.

Știa și Jewison. Trebuia să ne întoarcem în Baltimore și să terminăm filmarea acelei scene.

Am observat că asta se întâmpla din ce în ce mai des: când apăreau întârzieri din cauza unor dispute de ordin creativ – și nu mă refer la vreo vedetă care nu voia să lucreze până nu primea o cabină mai mare, ci la o dezbatere reală despre modul în care erau puse în scenă ideile –, de cele mai multe ori vina era aruncată asupra actorului. Am simțit asta de-a lungul întregii mele cariere. Vedeta este etichetată întotdeauna ca „dificilă".

Ce înseamnă, până la urmă, dificil? Omul spune, de fapt: Mă interesează cum e făcut filmul ăsta. Îmi pasă cum construim lumea filmului și cum va fi percepută din afară. Cei care vin cu banii în proiectele astea spun că-i scoatem din minți când facem așa ceva, dar pentru noi asta e important ca să nu ne ieșim din minți. O facem pentru binele filmului. Dacă lupți ca filmul să iasă mai bun, nu înseamnă că ești dificil. Nu joci în filmul ăla de dragul beneficiilor. Dimensiunea cabinei sau a rulotei, paișpe asistenți, pauze de prânz o dată la cinci minute, tot felul de pretenții care nu au de-a face cu filmul și cu munca echipei – asta înseamnă să fii dificil.

Dar iată care e ironia situației – dacă nu m-aș fi aflat atunci în Los Angeles,

fiindcă așa insistase Jewison, poate c-aș fi ratat ceva extraordinar. Eram în West Hollywood cu niște prieteni din echipa de la Dreptate pentru toți și, în timp ce ne plimbam pe Sunset Boulevard, am trecut pe lângă cinematograful Tiffany, unde rulau filme vechi. Și acolo, pe panourile de afară, am văzut scris cu litere uriașe cuvântul SCARFACE. Am recunoscut imediat titlul, știam că este un film clasic cu gangsteri, apreciat și de Bertolt Brecht, care se inspirase din filme de genul acesta când scrisese piesa Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită. La vremea lui, Scarface-ul lui Muni fusese filmul preferat al multora, inclusiv al bunicului meu; când eram mic, îl auzeam des povestind cum se juca George Raft în fiecare scenă, nonșalant, cu o monedă de cincizeci de cenți, mișcare care a devenit un gest distinctiv al mafioților din filme. Eu nu-l văzusem, așa că mi-am condus micul grup de prieteni în cinematograf.

Era o operă cinematografică de excepție, a unuia dintre cei mai mari regizori din istorie, Howard Hawks. Scarface-ul original a fost o critică aspră, cu tușe groase, la adresa exceselor și a neajunsurilor din perioada Marii Crize. Filmul mustea de o violență pe care o justifica autodeclarându-se, chiar pe propriile afișe, „o condamnare a domniei grupurilor mafiote în America și a indiferenței strigătoare la cer a autorităților față de amenințarea tot mai periculoasă la adresa siguranței și a libertății noastre". Și în miezul filmului se afla Paul Muni, de care părea că nu se poate atinge nimeni. Era ca Brando în Sălbaticul, un personaj pe care restricțiile și convențiile societății nu îl îngrădesc în niciun fel. M-a făcut să simt ceva. Era liber.

Dar următorul film, cel pe care l-am făcut după Dreptate pentru toți, a fost Încrucișarea, și acolo n-am găsit o asemenea libertate. Billy Friedkin, care l-a scris și l-a regizat, spunea că este asemenea unui viziuni sumbre. Eu mai jucasem în rol de polițist sub acoperire, el făcuse Filiera franceză și Exorcistul, așa c-am acceptat. Când am citit scenariul, despre un criminal în serie care alege ca victime bărbații gay din cluburile de noapte din Manhattan, mi s-a părut bun. M-am gândit că explorează un subiect important, că exprimă ceva important și că ridică niște întrebări. Eram într-o perioadă din viață în care încă nu conștientizam multe lucruri, dar voiam să testez limitele în așa fel încât, speram eu, să aduc un pic de lumină asupra anumitor subiecte, să ajut la o mai bună înțelegere a unui peisaj aflat într-o permanentă schimbare și să subliniez evoluția puterii omenești de acceptare – speram să aibă loc un fel de iluminare, și pentru public, și pentru mine.

Însă Încrucișarea a devenit un film extrem de controversat încă din timpul producției. Am avut o grămadă de probleme cu filmările începând din vara anului 1979 – aproape în fiecare zi apăreau protestatari unde filmam. Credeau că

avea să prezinte persoanele gay într-un mod stereotipic și nedrept. Am primit amenințări cu bombă și a trebuit să fiu protejat de bodyguarzi. Eu și așa nu funcționez bine în situații controversate, mai ales când ești așa-zisa vedetă și se presupune că toată puterea e în mâinile tale, dar, de fapt, nu ai nicio putere. Am fost întotdeauna de părere că cel mai înțelept este să păstrezi tăcerea în situații de genul ăsta, fiindcă atunci când începi să dai din gură e și mai rău. Trebuie să taci și să primești loviturile. Așa-i fiara asta.

Însă adevărul este că a fost un film care exploata o comunitate. Nu mi-am dat seama de asta cât timp am lucrat la el. Când am acceptat rolul, am crezut c-o să fie un thriller polițist cu niște nuanțe insolite. Dar nu am fost suficient de atent și de empatic față de stigmatizarea comunității gay și de felul în care era reprezentată în film. Abia la final, când am văzut filmul, mi-am dat seama că era exagerat. Cum la vremea respectivă nu mă implicam niciodată în promovarea filmelor, am păstrat tăcerea. M-a sunat unul dintre producători și mi-a zis:

— Al, zi și tu ceva despre film, bine?!

I-am răspuns:

— Nu am ce, n-am nicio părere despre el.

A început să mă bată la cap:

— Zi și tu că e interesant. Că e misterios. Că are niște scene memorabile.

Am acceptat să spun câte ceva, fiindcă, în definitiv, mă plătiseră o grămadă de bani și nu puteam să-i abandonez așa. Dar voiam să plec, să merg undeva departe de toată nebunia asta. Mă săturasem.

N-am acceptat banii pentru Încrucișarea. I-am luat – erau o grămadă – și i-am depus într-un fond fiduciar irevocabil, ceea ce însemna că, odată puși acolo, nu îi mai puteam retrage. I-am donat unor organizații caritabile și, cu tot cu dobândă, au ținut vreo douăzeci de ani. Nu știu dacă mi-am ușurat conștiința, dar cel puțin banii respectivi au ajutat niște oameni. Donațiile au fost făcute întotdeauna anonim, fiindcă scopul nu era să se vorbească despre mine – nu voiam decât să iasă și ceva bun din toată experiența aceea.

Doi ani mai târziu, am filmat comedia Autor! Autor! Nu l-am putut refuza pe Israel Horovitz, care scrisese scenariul. Tot el scrisese și The Indian Wants the Bronx, piesa care mi-a oferit o viață – o carieră, dacă vrei să-i spui așa. De ce să ne ascundem după deget, chiar mi-a oferit o carieră. Autor! Autor! era o comedie care încerca să exploreze felul în care familiile destrămate își cresc copiii, cum fac față divorțului, și dramelor, și traumei care decurg din el și care îi afectează și pe părinți, și pe copii. Și mi-a făcut mare plăcere să joc cu puștii ăia.

Însă eu și regizorul filmului, Arthur Hiller, nu am lucrat chiar într-o armonie perfectă. (Probabil sesizezi deja un șablon.) Am întârziat odată la filmarea unei scene, în toiul iernii, taman în Gloucester, Massachusetts. Era un ger cumplit,

ningea cu intermitențe de câteva zile, așa c-am așteptat în camera mea de motel, crezând c-o să mă sune ei când au nevoie de mine pe platou. Deci a fost o problemă de comunicare, nimic altceva. Însă am întârziat și i-am dat lui Hiller ocazia să-și descarce toată frustrarea care fierbea în el de șase săptămâni. A luat-o razna, m-a făcut cu ou și cu oțet în fața întregii echipe. Așa că m-am urcat în mașină și am plecat. Venise cu mine și unul dintre ștabii studioului. Mi-a zis:

— Trebuie să te întorci. Altfel, o să plătești.

Asta chiar m-a lovit. Mi-am dat seama că mă amenință. M-am gândit: N-ai ales bine omul de care să te iei, amice. Dar pe urmă m-am răzgândit: Nu, Pacino, nu-ți ieși din fire. Dacă pleci așa, o să pierzi bani. O să trebuiască să apelezi la avocați. O să trebuiască să mergi la proces. O să trebuiască să fii expus în presă. Nu voiam să mă joc de-a șoarecele și pisica cu oamenii ăștia, așa că i-am spus c-o să mă întorc. Nu voiam decât să duc filmările la bun sfârșit și să termin cu filmul acela.

Autor! Autor! a fost primit cu un dispreț înveninat. Semnele erau clare. Simțeam cum alunec în anonimat. Cum avea să fie anonimatul ăsta? Și de ce îl întâmpinam bucuros?

Există, evident, convingerea generală că sunt sau că am fost dependent de cocaină. Poate o să te surprindă faptul că nu m-am atins niciodată de prafuri. Însă e drept c-am avut întotdeauna energie din plin – sunt mereu în priză, iar Tony Montana mi-a permis să transpun lucrul ăsta în personaj. Mi-a oferit o anumită ușurare, o eliberare. El a văzut la un moment dat, pe un dirijabil, sloganul LUMEA E A TA, în care a crezut cu patimă. M-a inspirat și mi-am însușit lecția asta a lui.

Acțiunea din Scarface-ul nostru nu avea loc în vremurile grele din timpul Marii Crize, în lumea celor de la Bowery Boys[48] și a pieselor lui Clifford Odets, în care nu se găsea mai nimic, iar oamenii n-aveau nici după ce bea apă. Varianta noastră de Scarface aborda subiectul lăcomiei din prezent, din perioada în care l-am filmat, din era Reagan, când totul se găsea din belșug, însă era, într-un fel, intangibil. Ridiculizam însăși noțiunea de economie trickle-down și filosofia „pune mâna pe cât de mult poți", care erau atunci populare. Oliver Stone avea să rezume mai târziu conceptul în doar trei cuvinte – „Lăcomia e bună" – în filmul Wall Street. Uită-te și azi în jur. Știam că vom ajunge să trăim în lumea asta. Voiam să atragem atenția asupra lăcomiei ai cărei martori eram, dar și s-o prezentăm într-o formă antrenantă.

Timpul pe care l-am petrecut despărțiți ne-a prins bine și mie, și lui Marty Bregman. Voise să facă filme singur, fără mine, iar când l-am abordat în legătură cu Scarface a intrat în acțiune furtunos, ca și când nici nu trecuse timpul peste

noi. A pus imediat lucrurile în mișcare pentru o înțelegere cu Universal, ca să primim dreptul de a reface filmul, și a început să formeze echipa. Bregman a fost cel care l-a adus pe vechiul nostru amic, Sidney Lumet, ca regizor, iar David Rabe a schițat o versiune de scenariu mult mai apropiată de filmul original, dar care nu mergea. Așa că Bregman l-a cooptat ca scenarist pe Oliver Stone, care între timp câștigase un Oscar pentru Expresul de la miezul nopții.

Lumet a venit cu ideea înțeleaptă de a moderniza versiunea noastră de Scarface, plasând acțiunea în timpul Exodului de la Mariel[49] și prezentându-l pe Tony Montana ca pe unul dintre miile de refugiați cubanezi care au venit în SUA ca un uriaș cadou batjocoritor din partea lui Fidel Castro. Dar Bregman voia să se țină departe de orice ar fi semănat cu Serpico sau cu După-amiază de câine, în vreme ce Lumet își dorea să facă un film echilibrat și realist, să abordeze probleme de conștiință socială. Bregman i-a spus că se mai făcuse. În curând, cei doi au ajuns să se certe, iar Bregman a avut grijă ca Lumet să fie dat afară. Donul lovise din nou. Și așa a apărut De Palma, care voia ca filmul să aibă un stil flamboiant, plin de culoare și captivant prin nebunia lui, viziune care corespundea cu a lui Bregman.

Oliver era entuziasmat de latura politică a poveștii noastre – el nu poate să scrie dacă n-are cum să includă un mesaj politic – și de critica socială pe care îi dădea ocazia s-o facă. Țineam mult la Oliver, țin la el și în ziua de azi; pe atunci îl consideram un fel de nebun a cărui nebunie ba îl lua, ba îl lăsa. L-am invitat odată în casa mea de la țară, din statul New York, ca să discutăm despre scenariul pentru Scarface. Mi-a istorisit povești culese de la infractori și traficanți de droguri adevărați, pe care îi cunoscuse cât scurmase prin straturile periculoase ale societății, ca să se documenteze pentru film. Auzise de un gangster care se drogase cu propria marfă și, în timp ce era împușcat în timpul unui conflict, mima gestul de a arunca gloanțele înapoi celor care trăgeau în el. Imaginea aceea mi s-a părut spectaculoasă în demența și ferocitatea ei; câtă cocaină trebuie să fi avut omul ăla în el ca să facă asta? Alt traficant anonim de cocaină ne-a oferit un citat care a devenit epigraful scenariului Scarface: „Orice zi în care trăiești e o zi bună".

Dar cine n-ar vrea să joace un personaj ca Tony Montana, care, când are de-a face cu un rival care se pregătește să-l ciopârțească pe loc cu o drujbă, se întoarce spre omul care îl amenință și-i spune: „Ce-ar fi să-ncerci tu să-ți bagi capul ăla în cur? Vezi dacă încape".

Tony Montana e genul de om care joacă mereu cu cărțile pe masă – ce-i în gușă, și-n căpușă și, dacă nu-i convine cuiva, imediat trântește un „du-te-n pula mea". Din punctul meu de vedere, tocmai din bidimensionalitatea aceasta decurge frumusețea personajului. Dacă voiam să pătrund în mintea lui Tony, nu

trebuia să sap prin străfundurile psihicului meu. Totul era acolo, în scenariu. Îl vedeai pe pagină. L-am jucat cu gândul că nu are niciun conflict interior până în clipa în care își ucide cel mai bun prieten, Manny, după ce-și găsește sora în brațele lui. E singurul moment în care e nesigur, în care își pune la îndoială faptele, e dat peste cap de ceea ce a făcut. Abia atunci ajunge și la cea de-a treia dimensiune, însă pentru scurt timp – nu-i poți cere mai mult unui om care a prizat atâta cocaină. Știi că dincolo de asta nu mai este decât moartea.

Mi-am petrecut vara aceea pregătindu-mă pentru Scarface în Outrigger, un complex rezidențial uriaș din Malibu Beach, intrând mai adânc în rolul lui Tony și încercând să-l înțeleg cât mai bine. Nu pot să bag mâna în foc, dar sunt aproape sigur că în apartamentul vecin se turna un film porno. Din când în când auzeam tot felul de sunete ciudate, iar vecinii mei erau întotdeauna îmbrăcați sumar, în costumații care îți dădeau câte un indiciu despre demersurile lor cinematografice. Dar eu, în camera mea cu vedere la Oceanul Pacific, mă vedeam cu colegii care se ocupau de garderobă, machiaj și hairstyling pentru film și cu toți voiam să stau de vorbă despre personaj. Și cicatricea? De unde o are? Cum arată? Mi-a venit o idee. Am zis: Vreau o cicatrice care să-i treacă prin sprânceană și să coboare spre obraz. Mesajul e limpede din prima clipă. Haos. Ăsta e Tony Montana. E suficient să-l vezi și știi.

M-am apucat de o dietă specială și de un program de exerciții fizice, inclusiv meciuri zilnice de racquetball, ca să obțin silueta aceea zveltă, bine lucrată și de o grație aparte. M-am antrenat intens cu un tip care era expert în luptele cu cuțitul, iar la accent am lucrat cu un profesor de dicție, Bob Easton, și cu colegul meu de platou, Steve „Rocky" Bauer, care era de origine cubaneză și care-l juca pe Manny. E foarte interesant cum poate accentul să te ajute să construiești un personaj. N-o să-ți iasă niciodată un accent autentic dacă trebuie să-l înveți, dacă n-ai copilărit vorbind așa. De Palma a descris Scarface ca pe un spectacol de operă, pentru că era o producție imensă, flamboiantă și exagerată în absolut tot, așa că am transpus și asta în felul în care îmi foloseam accentul.

M-au mișcat nefericirea și sărăcia clasei sociale din care provenea Tony Montana, oamenii marginalizați din rândul cărora s-a ridicat, fiindcă simțeam că de acolo vin și eu, din cauza moștenirii imigrante și a copilăriei petrecute în Bronx. Rolul acesta mi-a permis să folosesc amărăciunea clasei sociale din care veneam și pe care o purtam în mine.

În felul meu, exprimam ce învățasem în cei aproximativ patruzeci și unu de ani ai mei, în viața pe care o trăisem până atunci, dar transpuneam totul în lumea filmelor. Actorii sunt asemenea pictorilor – niște pictori săriți de pe fix, care pictează personajele jucate. Asta am fost eu în Scarface.

Producția a întâmpinat probleme chiar de la început, când am demarat

filmările în Miami, în toamna aceea. Era un grup conservator deranjat de felul în care urma să prezentăm cubanezii în film – aveam să-i exploatăm, să-i ridiculizăm, mesajul avea să fie pro-Castro? –, iar din când în când încercau să ne pună bețe-n roate la filmări. De obicei, când sapi suficient de adânc într-o situație de genul ăsta, afli că la mijloc sunt niște politicieni care încearcă să demonstreze ceva sau că nu și-a primit cineva șpaga. Dar n-avea să treacă prea mult timp și principalul personaj negativ de pe platou aveam să fiu chiar eu.

Într-o zi, am venit la muncă pregătit să joc scena în care Tony Montana agită spiritele într-un restaurant elegant. În timp ce este dat afară dintr-un loc în care probabil n-ar fi trebuit să fie primit de la bun început, își dă seama că toată lumea din încăpere îl privește cu atenție și atunci exclamă, cu aplombul lui obișnuit: „Spuneți-i noapte bună ticălosului!" Era esențial ca în scena respectivă eu și cei din anturajul meu să fim îmbrăcați în smochinguri, subliniind cât de nelalocul nostru eram în mijlocul înaltei societăți. Sub hainele sofisticate, tot animale sălbatice eram.

Când am intrat în cabină, am văzut hainele care îmi erau deja familiare – cămăși hawaiiene, costume albe –, însă nu era niciun smoching.

— Cu ce mă îmbrac azi? am întrebat.

Și mi s-a spus că mergeam pe lookul obișnuit al lui Tony Montana, fiindcă scena fusese mutată în clubul de noapte în care făceau des afaceri Tony și membrii gășții lui, unde mergeau mereu. Mi-am zis: Scena asta n-are ce căuta aici. Trebuie să aibă loc într-un restaurant de bogătași, pe terenul clasei sociale privilegiate. Dacă o jucăm în clubul de noapte, nu mai are impact. Nu mai există contrastul dintre cele două lumi. L-am întrebat pe asistentul de regie de ce fusese mutată și, bineînțeles, tot la bani se rezuma chestiunea. Voiau să scape de costul uneia dintre locațiile de filmare. Brian depășise bugetul și, renunțând la una dintre locații, credea că economisește niște bani.

Am decis să pun piciorul în prag. I-am chemat pe Bregman și pe Brian la mine în cabină, amândoi fiind, pe bună dreptate, îngrijorați de problema cu banii. Și, cu tot respectul față de ei, am spus:

— Nu puteți să faceți așa ceva. Nu asta a scris Oliver. A precizat și-n indicațiile scenice – trebuie să avem ținute de seară. Nu așa a fost gândită scena asta. O să-și piardă semnificația.

Cred c-am vorbit aproape trei sferturi de oră. Când am terminat, m-au privit lung amândoi și au zis:

— O să intrăm toți în belele.

— Fraților, eu intru mereu în belele, le-am răspuns. Indiferent dacă facem asta sau nu, tot o să fiu de vină pentru ceva. Dar n-avem de ales.

Au luat o decizie înțeleaptă. Au recunoscut că scena trebuie filmată la

restaurant. Dar aveam să pierdem o zi de filmare care costa 200 000 de dolari. Și, uite așa, a ajuns și asta o pată pe reputația mea. Bam: e dificil! Îți vine să crezi ce-a făcut? A refuzat să joace. Cu toate că am acționat spre binele filmului și n-am făcut decât să cer respectarea scenariului, studioul nu te iartă niciodată pentru așa ceva.

Am fost extrem de recunoscător pentru relația minunată pe care o aveam în perioada aceea cu Kathleen Quinlan. Pe Kathleen o cunoscusem la o petrecere ținută la Lee Strasberg acasă; Lee stătea în Central Park West și îi plăcea ca duminică-seara să adune câțiva oameni și să vorbească despre muzică, teatru și artă. Era și Bob De Niro la petrecerea aceea și, la un moment dat, am zărit-o pe Kathleen. S-a întors și s-a uitat la mine. Am privit-o la rândul meu și asta a fost. Mă lovise drept în moalele capului.

Stăteam lângă Bob pe holul lung din apartamentul lui Lee și ne uitam la fotografiile și portretele de pe pereți, cu mari actori, actrițe, regizori și scenariști din istoria de secole a teatrului. I-am zis:

— Mi s-a întâmplat ceva incredibil.

Bob, care e întotdeauna tare grijuliu, m-a întrebat:

— Cum adică? Ce ai pățit?

— M-a săgetat o femeie.

— Ah, OK, mi-a răspuns și a zâmbit.

Cred că-și dăduse seama că treceam printr-un soi de criză și că eram tulburat. Om în toată firea, mă purtam ca și cum trăiam asta pentru prima oară.

Însă, am aflat pe urmă, Kathleen avea iubit, iar femeile care au iubiți sau soți sunt de neatins. Pur și simplu, nici nu intră în discuție, nu mă apropii de ele. O fi ceva ce ține de moștenirea mea ancestrală, cine știe? Poate c-aș fi uitat de ea, dar din când în când participam la niște lecturi cu un grup de actori, ne întâlneam și citeam piese sau scenarii care ne interesau. Am mers la una dintre lecturile astea, se citea Othello al lui Shakespeare într-un apartament de la demisol, și am dat cu ochii de Kathleen, care avea rolul Desdemonei. La un moment dat, am ridicat privirea spre geamul îngust de la nivelul străzii și l-am văzut pe iubitul ei, stătea pe vine afară, pe trotuar, și încerca să se uite înăuntru. Am avut sentimentul că îi dădea târcoale, protector, ca și cum s-ar fi temut că avea să se repeadă cineva și să-i fure frumoasa iubită.

Norocul a făcut ca ei doi să se despartă, în cele din urmă. Lucram la Scarface când am aflat de la tovarășul meu Rocky Bauer, care știa de la Melanie Griffith, cu care era căsătorit pe atunci. Mi-a zis:

— Știu pe cineva care te place, o tipă, Kathleen.

Din păcate, eu eram atunci cu altcineva, aveam o relație la distanță, însă nu

mergea grozav și, în timp, s-a destrămat.

Eu și Kathleen am început să ne vedem, însă fără ca lucrurile să devină prea serioase. Ea era din altă lume, din Mill Valley, un oraș superb de lângă San Francisco, și, cu toate că era o actriță grozavă, era pasionată și de gimnastică, și de caiac-canoe. Poate că tocmai faptul că nu era dedicată întru totul vocației pentru actorie îi conferea o aură interesantă. I se ofereau roluri mari, în filme importante, iar ea le refuza și apoi erau acceptate de alte actrițe faimoase. Kathleen voia s-o ia pe alt drum. Cât de minunată era! M-a fermecat în rolul din I Never Promised You a Rose Garden. Dacă l-ai văzut, știi despre ce vorbesc.

După vreo două luni de întâlniri, am invitat-o într-o seară la cină, la hotelul Beverly Wilshire, unde locuiam în timpul filmărilor la Scarface, ca să fiu mai aproape de platou. Am stat de vorbă mult în seara aceea, Kathleen mi-a povestit câte ceva din viața ei, mi s-a dezvăluit într-un mod mai intim și, mai mult decât oricând, mi-a spus lucruri care m-au ajutat s-o cunosc cu adevărat. Mi-a vorbit despre viața și despre sentimentele ei într-un fel care m-a ajutat să înțeleg ceea ce simțisem, intuitiv, prima oară când o văzusem. Și atunci s-a întâmplat: trăsnetul a lovit din nou. Vreo două luni îmi luase să-mi vină mintea la cap. Din momentul acela, am fost împreună. Și am rămas împreună doi ani, uniți într-o relație cu multă iubire.

În Kathleen mi-am găsit alinarea cât am lucrat la Scarface. Era o încântare să mă-ntorc acasă în fiecare seară și să mă aștepte ființa iubită, să-mi povestească ce-a făcut în ziua aceea, la ce a lucrat, cu cine a stat de vorbă, cu ce s-a necăjit. Mă ajuta enorm, așa reușeam să mă desprind de propria muncă, de locul sumbru în care mă purta Scarface, de zilele petrecute sub povara personajului aceluia dement, a fumului, a sângelui și a mitralierei extrem de grea. Am rămas împreună și după ce am terminat eu filmul. Ba chiar am făcut o excursie în Europa, unde ne-am deplasat de colo-colo cu o dubiță, aproape ca autostopiștii. A fost o vacanță extraordinară, totul părea atât de simplu, atât de liber, atât de pur. Era o parteneră grozavă de călătorie, s-a ocupat de multe lucruri pe care eu nu eram și nici acum nu sunt în stare să le fac. Și locuiam împreună, lucru care era o eliberare, într-un fel. Era ușor și plăcut să trăim împreună.

În perioada pe care am petrecut-o alături de Kathleen m-am apropiat de viața de om căsătorit mai mult decât oricând altcândva în viața mea. Dar am ezitat întotdeauna să mă însor. Cred că pur și simplu nu vedeam cu ce ar fi putut ajuta. Nu voiam decât să evit ce credeam, la vremea aceea, că este inevitabil: să pășesc pe un drum care ducea spre suferință.

Îi mulțumesc lui Dumnezeu că și acum îmi este prietenă Kathleen, țin nespus de mult la ea. Însă n-a fost ușor să refuz căsătoria cu femeia pe care o iubeam. Ea a știut ce vrea și a și obținut ce și-a dorit, însă cu altcineva. M-a durut când a

plecat și am purtat durerea aceea în mine ani întregi.

Am filmat Scarface între stagiunile în care am jucat în American Buffalo, de David Mamet. Vreo doi ani am jucat sporadic în spectacolul off Broadway pus în scenă la Circle in the Square, unde a avut și premiera, în 1981. Îl jucaserăm pe o scenă rotundă, înconjurată din toate părțile de public, dar acum voiam să pornim într-un turneu prin San Francisco, Washington, Boston și Londra, unde erau teatre cu proscenium. Ceea ce însemna că aveam nevoie și de un teatru cu proscenium în care să repetăm, iar asta nu se găsește ușor în New York. Dar în 1983, chiar înainte să apară Scarface, am primit șansa de a juca la teatrul Booth, o clădire splendidă în care se jucau spectacole de Broadway.

La vremea aceea nu citeam cronicile, dar, cât am jucat spectacolul în centru, feedbackul era de cele mai multe ori pozitiv, iar când am ajuns pe Broadway reacțiile nu mai erau la fel de entuziaste. Cumva, se crease impresia că folosim Broadway-ul ca pe o etapă intermediară în drumul nostru spre un turneu mai mare și că eu jucam numai de dragul banilor. Acestea erau doar două dintre numeroasele presupuneri greșite făcute pe seama spectacolului. Dar, ca să nu încapă discuții, primeam salariul minim pe economie, ca să pot juca în doar șase reprezentanții pe săptămână, nu opt, cum ar fi trebuit în mod normal[50].

Mulți îl criticau vehement și pe partenerul meu de scenă, dragul, mult iubitul meu prieten Jimmy Hayden, a cărui interpretare era cu totul ieșită din comun. Jimmy a fost un mare actor și un puști tare frumos. Avea douăzeci și ceva de ani și era singur pe lume, dar eu țineam la el ca și cum aveam o legătură de sânge. Jimmy era dependent de heroină. Dar era extrem de înzestrat. Era chipeș și avea talent. Avea tot. Am cunoscut mulți oameni asemănători de-a lungul vieții, oameni care sunt deopotrivă atinși de geniu și de un soi de delir. Sunt teribil de vulnerabili.

Spectacolul American Buffalo părea creat ca să-l pună în valoare pe Jimmy – nu puteai păși în sala de teatru fără să-ți atragă atenția. În timpul stagiunii de pe Broadway, l-am pierdut pe Jimmy, a murit de o supradoză. Și ăsta era un lucru pe care îl mai văzusem. Sigur că ne-a frânt inimile, și astăzi mă doare. Când ești atât de apropiat de cineva și conștientizezi pierderea, suferi enorm și nu ai ce face, nu ai ce spune. Jimmy putea să ajungă departe, eram cu toții convinși de asta.

Am reușit, totuși, să mergem cu spectacolul la Londra, fără Jimmy – în locul lui a venit Bruce MacVittie, un actor și un prieten extraordinar. Ne aflam de câteva săptămâni în Londra și jucam spectacolul. Într-o seară, în timpul primului act, în care stăteam de vorbă despre jaful pe care îl plănuiam, a apărut o tipă pe interval. Era un pic cherchelită și a venit fix până lângă avanscenă, s-a uitat la noi

și a ridicat mâna în care ținea o țigară. Cu un puternic accent cockney, m-a întrebat:

— Ai un foc?

Fără să ieșim din personaje și fără să ezităm o clipă, ne-am răstit la ea:

— Alo, nu vezi că lucrăm? Avem treabă, încercăm să plănuim o spargere. Vezi că ne-ntrerupi, cucoană!

În clipa aceea, m-am întrebat: Ăsta e sofisticatul teatru londonez despre care am auzit toată viața? Însă au venit imediat cei de la pază, au luat-o de braț și au condus-o afară.

Uneori, publicul nu-și dă seama imediat ce vede, oamenii au nevoie de timp ca să asimileze ce se întâmplă pe scenă. Asta am învățat din American Buffalo, dar și din Scarface. În momentul lansării, Scarface a fost un eșec total – nu comercial, ci critic. Artistic. Spiritual.

La premiera din New York, spectatorii chiar au ieșit din sală înainte de final. Am mers de la o reprezentație cu American Buffalo direct la after-party-ul pentru Scarface, care se ținea la Sardi's. Persoana care pregătise lista de invitați n-o gândise prea bine, fiindcă erau acolo o grămadă de oameni eleganți, din lumea bună, și arătau cu toții ca niște zombie. Cum am ajuns, m-a abordat Liza Minelli. Nici măcar nu văzuse încă filmul – venise doar la petrecere –, dar mi-a zis:

— Oamenii ăștia tocmai ți-au văzut filmul. Ce dracu' le-ai făcut?

— Eu sunt doar actor, Liza. Asta să-i întrebi p-ăia cu știința.

M-am strecurat în spatele localului împreună cu Charlie și din mulțimea de figuri reci și aspre s-a desprins Eddie Murphy, cu zâmbetul lui larg. A venit imediat la mine și mi-a zis:

— Al, a fost fantastic!

Și m-a îmbrățișat. Cred că era singura persoană de la petrecerea aceea care înțelesese și apreciase filmul.

Noi, cei care lucraserăm la Scarface, am fost la pământ zile întregi. Oliver Stone văzuse filmul singur, mersese la un cinematograf din Times Square, printre „civili", și mi-a povestit, entuziasmat la culme de reacția publicului:

— Tu știi ce se-ntâmplă, Al? E anarhie! Dansau oamenii pe culoar, printre scaune.

El părea să se fi așteptat la reacții extreme, dar lui Brian De Palma i-a fost foarte greu, la fel și lui Marty Bregman. Eu eram uluit. Mă întrebam neîncetat: De ce stârnește reacțiile astea? Săptămâni la rând, m-au căutat unii dintre cei mai mari regizori din lume – până și Lumet –, ca să mă dojenească pentru un film atât de prost. Miloš Forman mi-a zis:

— Ai făcut După-amiază de câine și dup-aia te-ai băgat într-un film ca ăsta?

Cum ai putut să faci așa ceva?

Warren Beatty a fost mai blând, mi-a zis doar:

— Să știi că și noi am avut un început mai dificil cu Bonnie și Clyde. Ai răbdare, Al, trebuie un pic de timp.

A avut dreptate.

Când crezi cu tărie în ceva, uneori e mai ușor să suporți criticile. Se mai întâmplă și asta când faci filme. Unele se dovedesc controversate și sunt aspru condamnate de o parte din public, iar eu nu reușesc deloc să înțeleg de ce anumite filme rezistă în timp și apucă să mai trăiască o a doua viață. Nu văzusem scris negru pe alb, cu litere mari, îngroșate, într-un titlu de ziar, că PACINO EȘUEAZĂ LAMENTABIL ÎN SCARFACE, până în clipa în care mi-a înmânat un ziar o cucoană entuziasmată că mă găsise în culise, după o reprezentație American Buffalo. Voia un autograf și asta găsise la îndemână. Sincer, dacă nici un titlu ca ăsta nu te face harcea-parcea, chiar nu știu ce te-ar putea afecta. Dar femeii nu-i păsa nici cât negru sub unghie de cronică. Ea vedea viitorul.

Și eu, și Rocky Bauer am fost nominalizați la Globul de Aur, însă Scarface nu a fost luat în considerare pentru Premiile Oscar. Nu am cuvinte să descriu munca remarcabilă a lui Brian De Palma, cum a gândit filmul de la bun început, cum i-a conferit un dinamism și o anvergură extraordinare. S-a depășit pe sine. Nu am să pricep niciodată de ce n-a fost premiat pentru filmul ăsta. Când au fost anunțate nominalizările la Oscar, eu jucam în American Buffalo în San Francisco, la Teatrul Curran, și aveam polițiști călare care veneau în fața teatrului ca să stăpânească mulțimea care aștepta acolo după fiecare reprezentație. În ziua respectivă, când n-a apărut și nominalizarea mea sau a oricăruia dintre cei care lucraseră la Scarface, după reprezentația de la matineu a venit un grup de fani. Oamenii au reușit să treacă de polițiști și mi-au dăruit un Oscar artizanal, făcut de ei, ca să compenseze ceea ce considerau a fi o omisiune nedreaptă. Arăta exact ca un Oscar adevărat, numai că era mai mare. Mi s-a părut un premiu absolut grozav, un trofeu primit chiar de la spectatori, așa că l-am păstrat, îl am și azi.

Nu știu de ce au fost surprinși oamenii implicați în producție de faptul că Scarface n-a fost privit cu ochi buni în industrie din prima clipă. Era o condamnare fățișă a societății din anii 1980 și se ridica împotriva stării de fapt – împotriva campaniei antidrog a lui Nancy Reagan, „Just Say No“[51], și împotriva sistemului. Și cu siguranță ieșea din șablonul hollywoodian de la vremea aceea.

Cu timpul, Scarface avea să fie apreciat de generația hip-hop, care a simțit o afinitate față de mitologia lui Tony Montana și i-a conferit credibilitate. Să nu uităm că Tony a pornit spre soare, asemenea lui Icar, și a zburat tot mai sus și mai sus, până când a izbucnit în flăcări. Rapperii și fanii lor au adoptat filmul. L-

au înțeles și au sesizat metafora. Și-au dat seama că este o parabolă, o poveste despre felul în care privești lumea atunci când înveți de mic că viețile umane sunt ieftine și dispensabile. Ei au fost elementul catalizator și rampa de lansare prin care filmul a cunoscut, în sfârșit, succesul. Odată ce le-a plăcut lor, a început să-l aprecieze lumea întreagă.

Oameni din toate clasele sociale au început să descopere Scarface. Unii erau săraci, alții făceau parte din elită – puști de la marile universități, pușcăriași și atleți profesioniști. Filmul a devenit parte din contracultură. Legenda lui Tony Montana s-a răspândit pe tot globul. Tony le dădea voie oamenilor să evadeze din ei înșiși și din viețile lor – evadează din rutină, evadează din viața pe care îți spun alții cum să ți-o trăiești. Traiectoria asta are, parcă, ceva înduioșător. De aceea oamenii care chiar vin din lumea pe care o zugrăvește filmul, cei care chiar au pășit pe drumul acela, au rezonat cu povestea. Ei au făcut distincția între glumă și dramă.

În 2018, când s-au împlinit treizeci și cinci de ani de la lansarea filmului Scarface, am făcut o mare reuniune la Beacon Theatre din Manhattan. A fost ultima oară când l-am văzut pe Marty Bregman, care avea nouăzeci și doi de ani și care mergea într-un căruț cu rotile; a murit câteva săptămâni mai târziu. S-au vândut și bilete pentru public – s-au epuizat, au venit mii de oameni; cei mai mulți dintre ei văzuseră deja filmul, dar nu pe marele ecran. Eu mi-am invitat și câțiva prieteni care știam că nu sunt mari fani ai filmului. Îi iubesc mult, îi admir și-i respect și-mi sunt în continuare prieteni. Le-am spus simplu, fără să fac mare tam-tam:

— Aș vrea să-l vedeți din public, printre oameni. Uitați-vă la film, atât. De dragul meu.

Când a început să ruleze Scarface pe ecranul acela uriaș, elegant, a fost ca o explozie solară. Era magnific, era spectaculos, era tot mai uluitor cu fiecare scenă. Până și Brian De Palma l-a simțit mai intens. Atenție, prietenii mei cărora nu le plăcuse înainte n-au ieșit din sală spunând că Scarface e cel mai bun film din istorie. Dar au înțeles că are o bogăție aparte. Au acceptat esența acelei povești, iar eu fusesem convins c-o vor face odată ce-l văd cu public. Așa au putut să înțeleagă unde se nasc râsetele, unde sunt nuanțele și unde este drama. Aha, deci asta înseamnă chestia aia. Într-un fel, publicul juca rolul unei subtitrări, le oferea cheia limbajului ascuns al filmului.

Scarface a rămas până în ziua de azi cel mai mare film pe care l-am făcut vreodată. Încă trăiesc din drepturile de autor. Sau, în fine, aș putea trăi, dacă aș duce o viață de om normal. Dar ajută, hai să zicem așa.

Cred că, dacă ar fi relansat mâine, Scarface ar stârni aceeași reacție, aceleași controverse. Fiindcă e un film al dracului de dificil. Asta-i tot.

47 „Ați întrecut măsura! Tot procesul ăsta întrece măsura!", în limba engleză în original.

48 Personaje fictive, un grup de newyorkezi care a făcut subiectul a patruzeci și opt de filme de comedie între anii 1946 și 1958.

49 În perioada aprilie-octombrie 1980, în urma unui acord între guvernele cubanez și american, 125 000 de cubanezi au pornit din portul Mariel și au sosit în Florida.

50 Equity minimum în limba engleză, echivalentul în linii mari al salariului minim pe economie, așa cum e cunoscut în spațiul românesc, se referă aici la nivelul salariilor actorilor. Este negociat colectiv și condițiile pot varia, în funcție de dimensiunea teatrului, de buget, de numărul de reprezentații sau de ore lucrate pe săptămână ș.a.m.d.

51 „Spune NU drogurilor", în limba engleză în original.

9

S-A TERMINAT

Eram la pământ. Cariera mea în cinematografie se încheiase. Tot ce realizasem, rol după rol, dispăruse, se risipise în doar câțiva ani. Cu fiecare nou eșec, simțeam încă o greutate imensă ce-mi apăsa pe piept. Am început să pun la îndoială însăși esența muncii mele și motivul pentru care jucam. Mă simțeam prizonier, secătuit din punct de vedere creativ, rupt de orice legătură cu motivația care mă împinsese să devin actor.

Așa că m-am oprit. Fără să anunț din timp, fără să dau vreo declarație. Pur și simplu, nu am mai acceptat roluri în filme. Nu-mi păsa. Mi-am zis: N-are nimic. Tot am o mulțime de lucruri pentru care să fiu recunoscător. Am New Yorkul. Am prietenii aproape. Pot să citesc piese cât e ziua de lungă și pot să aleg ce voi face mai departe. Dar în ceea ce privea filmele – se terminase.

Am făcut câteva greșeli când m-am lăsat de filme. Una dintre ele a fost să cred că mă pot întoarce când vreau eu. Dar oamenii sunt pregătiți să-și continue viața fără tine mult mai rapid decât crezi tu. Dacă te consideră ieșit din joc, chiar ai ieșit din joc – și cu atât mai mult cu cât pare că nu-ți pasă dacă te poți întoarce.

Chiar înainte să mă retrag, am filmat Revoluția, în Anglia. Mă trezeam în fiecare dimineață într-o fermă din Norfolk. Mă aflam la sute de kilometri distanță de Londra și foarte departe de orice loc în care mă simțeam acasă. Nu era nimic luxos, o căsuță trecută prin viață, în Anglia rurală. La fiecare pas, mă saluta parchetul care scârțâia. O grămadă de mobilă la mâna a doua. Dar și asta are farmecul ei. Îmi plăcea că atunci când mă trezeam mă întâmpinau lumina soarelui și zgomotele animalelor de la fermă. Cai, vaci. Niște gâște nenorocite. Dar mai ales cai și vaci.

Venisem aici ca să evadez. Primirea pe care o avusese Scarface nu-mi prea priise, apoi urmase despărțirea de Kathleen, care fusese extrem de dureroasă pentru amândoi. Aveam nevoie de ceva care să mă poarte cât mai departe de toate astea – existau câteva variante de proiecte, iar filmul din Anglia chiar îmi oferea ocazia unui soi de perioadă sabatică. Eram deja hotărât că nu voi mai rămâne mult în industrie.

Nu știu ce n-a funcționat în Revoluția. Uneori, chiar motivele cele mai evidente constituie explicația. Trebuie să recunosc, îmi plăcea regizorul, Hugh Hudson, cineastul britanic care tocmai câștigase un Oscar pentru Carele de foc. Era un tip foarte persuasiv și m-a convins să mă implic în proiect. Filmul avea să spună povestea unui bărbat dintr-o bucată, care a avut o viață grea și care ajunge în New York cu fiul lui chiar în ziua în care America își declară independența față de Marea Britanie. Hudson promisese că va reda viața colonială într-un mod realist, fără sentimentalisme, și am purtat lungi discuții cu Charlie pe marginea

scenariului, care m-a încurajat să fac filmul.

Hugh era genul de artist care făcea ce voia el să facă. Încă era sub influența euforiei pot-să-fac-orice și a avut pretenții enorme de la echipa cu care lucra, transformând umila piață din centrul unui orășel din Norfolk în Wall Street-ul anului 1776 ori construind o întreagă tabără militară în Anglia rurală. Costurile presupuneau un efort financiar uriaș din partea Goldcrest Films, studioul britanic care plătea pentru tot, iar Hugh m-a muncit și pe mine zdravăn, mă punea să alerg după căruțe trase de cai, să împing tot soiul de utilaje grele și să-l car pe umeri ore întregi pe tânărul actor care juca rolul fiului meu.

Când au pregătit, într-un final, o variantă brută a filmului și mi-au arătat-o, am zis:

— Hugh, încă nu-i gata. Are potențial să iasă un film extraordinar, dar dacă îl lansezi așa cum e acum n-o să fie bine.

A părut să înțeleagă că trebuiau făcute niște schimbări și chiar am vorbit că mergea adăugată și mai multă narațiune din voice-over, însă nu i s-a mai acordat prea mult timp. Warner Bros voia ca filmul să fie lansat în decembrie, ca să poată fi luat în considerare pentru Premiile Oscar. Studioul pregătise o campanie de promovare care miza mult pe faima mea de la momentul acela. Au vândut Revoluția scoțându-mă pe mine în față. Dacă te uitai la afiș, nu vedeai decât figura mea, cu o expresie pierdută, aproape traumatizată. Când am dat prima oară cu ochii de el, mi-am spus: Dar nu ăsta e filmul, pur și simplu nu despre asta e. Din păcate, s-a dovedit a fi un dezastru.

Revoluția nu numai că m-a scos pe mine din industria filmului, dar a afectat și cariera unui regizor excepțional. Hugh Hudson era un artist talentat, dar îi îndepărta pe cei din jur cu dogmatismul lui, iar, când filmul s-a dovedit a fi un fiasco, industria a aruncat vina asupra lui. Din momentul acela, s-a zbătut mult pe plan profesional. Eșecul de atunci ne-a urmărit pe amândoi multă vreme, iar celor de la Goldcrest Films le-a creat mari probleme financiare.

Vreme de douăzeci de ani după lansarea Revoluției, Hugh Hudson și cu mine am continuat să colaborăm, găsind întruna modalități de a lucra la filmul nostru, completându-l cu ceea ce simțeam că lipsește, tăind acolo unde se putea. Am strâns amândoi bani, iar eu mi-am cooptat câțiva prieteni, care au scris narațiunea pentru voice-over. După ce s-a stins Hugh, a avut loc o proiecție specială a noii variante a filmului, intitulată Revolution: Revisited[52], la Aero Theatre, din Santa Monica, și au participat cam două sute de persoane. Când vedeai filmul pe un ecran atât de mare și într-o sală cu o asemenea acustică, simțeai că era opera unui mare regizor care voise să creeze ceva magic. Schimbările făceau ca Revolution: Revisited să fie un film mai tolerabil și îi confereau o anumită profunzime pe care publicul nu a simțit-o acum patruzeci

de ani, și totul se datora narării din voice-over și faptului că tăiaserăm câteva secvențe. Noua versiune arăta grozav pe ecranul uriaș, splendid de la Aero.

Astea sunt piedicile de care te lovești uneori în domeniul nostru. Asta e frânghia pe care mergi, sus de tot, suspendat. E riscant să trăiești așa – când îți asumi riscuri, poți să cazi. Și atunci trebuie să decizi dacă mai vrei să te ridici sau nu.

Aveam sentimentul că, de câte ori aduc ceva în fața publicului, în fața lumii comerciale, sunt judecat și criticat. Mă simțeam pierdut în universul acela. Așa c-am încercat să rămân în zona mea de confort, să mă concentrez asupra proiectelor pe care le creasem la Actors Studio și care îmi făceau plăcere. Aveam în continuare nevoie să experimentez, așa că am început să înregistrez proiectele astea – filmam lucrurile care îmi plăceau, care trezeau sentimente puternice în mine. Era o modalitate de a mă ancora în muncă și de a mă întoarce la esența actoriei. Însă puteam face filmele astea fără să fiu pulverizat de critici doar dacă mă ocupam de ele în particular.

Îmi mai spunea câte cineva:

— Nu cheltui din banii tăi ca să-ți faci propriile filme. Asta-i regula numărul unu: nu te droga din marfa ta.[53]

Unii ar alege abordarea precaută, așa sunt construiți. Însă Marty Bregman mi-a dat unul dintre cele mai bune sfaturi pe care le-am primit vreodată:

— Nu te duci la bogați ca să faci asta, te duci la săraci.

Nu iei ideile cele mai complexe și mai dificil de lucrat, cele pe care încă te chinui și tu să ți le limpezești, mâncărimea de care încă încerci să scapi, și le pui într-un film pentru care ești plătit cu milioane de dolari. Dimpotrivă, le ții departe de așteptări și de critici, le pui într-un plic pe care scrii MOȘTENIRE PENTRU POSTERITATE și speri că într-o bună zi îl va găsi cineva, îl va deschide și va vedea ce-i înăuntru. Dacă îți pui propriii bani la bătaie, ajungi falit. Mi-a zis odată un prieten:

— Ce Dumnezeu faci, Al? Te transformi într-o vedetă de filme off-off Broadway. E un oximoron.

Dar nu conta. Dacă eram pictor, ăsta putea fi unul dintre nenumăratele mele crochiuri, un fel de exercițiu din care învățam elementele de bază ale cinematografiei pe care nu le învățasem ca actor. Sunt prea bătrân ca să merg la școală să învăț cum se fac filmele, iar la facultate sigur n-o să mă înscriu – n-am nevoie de diplomă. Doar mă joc cu ideile, nu am de gând să urc cu ele pe scena principală. De fapt, nu le urc pe nicio scenă. E doar un debușeu personal.

Uneori trebuie, pur și simplu, să lucrezi cât mai departe de presiunea lumii comerciale și de pretențiile primelor weekenduri la box-office, pe care nu le pricep deloc. Dar mă întreb uneori, pe măsură ce îmbătrânesc: Câte iluzii am?

Aveam eu și Charlie o vorbă, că, atunci când te coboară în groapă, iluziile cu care ai trăit ies din cutia de lemn în care ai fost băgat, plutesc deasupra pietrei tale funerare și apoi se evaporă, dispărând în nori. Ele mor ultimele.

Când m-am retras din industria filmelor comerciale, m-am întors la piesele și la ideile care îmi stârniseră interesul cu mult înaintea incursiunii mele în Hollywood. The Local Stigmatic, o piesă într-un act scrisă de Heathcote Williams, mă fascina încă din tinerețe. Acum, ajuns la vârsta a doua, mi-a amintit de zilele acelea boeme, de însuși etosul lumii care mă inspirase în adolescență, când făceam primii pași în Village. Nu-mi dădusem seama cât de mult mă influențase la momentul respectiv, în perioada petrecută la Living Theatre sau în alte spații dedicate teatrului, iar acum voiam s-o redescopăr și s-o joc, în sfârșit.

Williams avea doar douăzeci și unu de ani când a scris-o. Cruzimea dialogului și felul impetuos în care alătura cuvintele mă marcaseră: „Faima este prima ocară, fiindcă Dumnezeu știe cine ești. Dumnezeu știe cine ești TU?“ Acțiunea piesei este foarte simplă: doi nihiliști dependenți de jocuri de noroc, care pariază pe curse de câini, intră într-un bar și întâlnesc o vedetă, un actor pe care îl recunosc imediat. După o conversație ușurică și multe replici amuzante, pornesc să-l conducă pe actor spre casă, iar energia dintre ei se schimbă, devine primejdioasă. Unul dintre bărbați are un monolog în care susține că actorul l-a văzut pe stradă și s-a prefăcut că nu-l recunoaște. Cei doi îl îmbrâncesc, apoi încep să-i care picioare și, deși nu-l omoară, îl însemnează tăindu-l pe față. Semnul pe care i-l lasă este simbolic – e felul în care spun ei: Am fost aici, existăm.

The Local Stigmatic este o poveste despre identitate și invidie. Este despre aceia dintre noi care simt nevoia să fie văzuți și despre invidia pe care o poate stârni nevoia aceasta. Heathcote a adus în discuție ce stârnește nevoia asta în anumiți oameni, care simt că trăiesc la periferia societății. Era doar un puști când a scris-o, dar a reușit să înțeleagă și să redea extrem de bine lucrul ăsta. Asemenea idei sunt greu acceptate de public.

Am văzut o punere în scenă a piesei The Local Stigmatic înainte să fi jucat în vreun film. Am citit-o înainte să joc pentru prima oară pe Broadway. Când am jucat-o pe scenă, după ce am câștigat primul meu premiu Tony, nu am reușit să transmitem mesajul piesei. Publicul a avut o reacție extrem de negativă. Cred că dacă s-ar fi apucat să strângă semnături, ar fi reușit să ne izgonească din New York. Însă marele Jon Voight a văzut spectacolul și ne-a dat o mie de dolari, ca să-l mai jucăm încă o săptămână. Tocmai devenise o mare vedetă, iar pentru mine a devenit un bun, tare bun prieten. Așadar, am știut că trebuie să fac un film după The Local Stigmatic. Toate lucrurile despre care vorbea piesa aceea se

transformau în realitate.

Heathcote, cu care m-am împrietenit, era un intelectual plin de viață, feroce, absolvent de Oxford, un poet și pictor minunat, iar în ceea ce privea politica – un anarhist convins. Pentru mine, era un fel de Cliffy britanic. Îi plăcea la nebunie să facă numere de magie. Locuia într-o casă în copac și avea o relație cu modelul Jean Shrimpton. Ne-am plimbat împreună pe străzile din Londra, în timp ce el căra două pungi de cumpărături pline cu te miri ce. Eram împreună într-un restaurant nonconformist când, în timp ce ne așezam să bem un ceai, ne-am întâlnit cu Rudolf Nuriev, poate cel mai mare balerin din istorie, care ne-a spus cât de mult îi plăcuse Scarface. Mi-a prins bine să aud asta. Complimentul lui m-a ținut pe linia de plutire pe toată durata șederii mele în Anglia.

Câțiva ani mai târziu, Heathcote m-a ajutat cu filmul Avocatul diavolului. A scris replici pentru rolul meu, al Diavolului, replici ca cea pe care o am când vorbesc despre avocați și directorii fondurilor de investiții private: „Toți sunt gata să i-o tragă fostei planete a lui Dumnezeu și pe urmă să se lingă pe degete, ca să fie curate atunci când se așază la tastatura nouă a calculatorului, să-și calculeze totalul orelor facturabile“. Am mers cu replica asta la Hollywood și, ia ghici? Le-a plăcut de n-au mai putut. Pe urmă, Heathcote a vrut să apară pe generic – doar să fie pomenit, nu printre scenariștii principali, bineînțeles, dar studioului îi era imposibil s-o facă. Așa că l-am plătit din buzunarul meu, lucru care n-a fost imposibil și a meritat fiecare bănuț.

Am filmat The Local Stigmatic în Atlanta, pe parcursul câtorva săptămâni, cu David Wheeler ca regizor și cu mine, Paul Guilfoyle, Joe Maher și Michael Higgins ca actori principali. Când am terminat, le-am arătat filmul unor oameni pe care îi admiram. Am organizat în Londra o cină la care am invitat un grup grozav de artiști și oameni de cultură. Am adus la aceeași masă persoane precum Tom Stoppard și David Hare. Harold Pinter văzuse deja filmul de două ori; el ședea în capul mesei, iar când voia să ni se adreseze suna dintr-un clopoțel și toată lumea tăcea. Ne-a spus:

— Câteodată, rar, vedem ceva diferit. Întâlnim arta într-un film.

Am încremenit, uluit. Heathcote era și el de față, se juca întruna cu o monedă și nu privea pe nimeni în ochi, făcea pe geniul stingher. Se spunea despre el c-ar fi fost unul dintre discipolii lui Pinter, dar să se afle în aceeași încăpere cu idolul lui literar – presupun că era copleșit.

I-am arătat filmul și lui Elaine May, marea actriță și cineastă, care mi-a zis:

— Mi-a plăcut foarte mult. Dar să nu ieși niciodată în fața publicului cu filmul ăsta. Tu nu știi cât de faimos ești. Nu-ți înțelegi faima și nu pricepi cum funcționează. Trebuie să fii conștient de ea.

Și avea dreptate. Ești prea cunoscut pentru genul ăsta de proiect. Trebuie să ai

grijă, altfel o să sperii oamenii. Nu duce filmul ăsta în cinematografe.

I l-am arătat lui Jonas Mekas, impresarul pentru filme independente din centrul Manhattanului, care a proiectat The Local Stigmatic la Anthology Film Archive și mi-a spus, cu un oarecare optimism, c-o să câștig un Oscar cu el. L-am tot sunat pe Andrew Sarris, criticul de film de la The Village Voice, l-am tot chemat să-l vadă. Până la urmă, mi-a zis:

— Nu mă mai agasa, Al! L-am văzut deja de trei ori. Ți-am spus părerea mea. Lansează-l odată public și gata!

Încercam să prind încredere ca să-l proiectez în fața unui public mai mare. N-am făcut-o niciodată.

Am ajuns la concluzia că, atunci când fac filme după sufletul meu, nu vine nimeni să le vadă. Influențele avangardiste cu care am crescut n-au dispărut din mintea mea. Când sunt lăsat să fac ce vreau, ele ies la suprafață, pur și simplu. E un defect. Oamenii intră în sala de cinema cu niște așteptări și pleacă furioși. The Local Stigmatic ne reprezintă, pe mine și viziunea mea, într-o concentrație mult prea mare. E ca o băutură cu 75% alcool – pentru unii, e cam tare.

Înainte să lucrez la propriul proiect, mă durea în cot cum se fac filmele. Eram doar actor. Cum spunea un prieten de-ai mei: „Doar încerc să evadez din showbusiness“.[54] Din fericire, câțiva parteneri și colaboratori minunați mi-au auzit strigătele după ajutor și mi s-au alăturat în cruciada asta nebunească. Am căpătat o afecțiune și un respect deosebit pentru editorii și experții în montaj de film, după ce am fost martorul puterii lor transformatoare: când un film scârțâie, i se dă o nouă formă și prinde dintr-odată viață.

Iar la montajul filmului The Local Stigmatic am muncit la nesfârșit. Lucram cu peliculă de 16 milimetri la mese de montaj Steenbeck. Așteptam mereu să fie copiate înregistrările sau încărcate în aparat. Tot pierzând vremea prin clădirea Brill[55] și hoinărind prin celelalte săli de montaj, am cunoscut mari artiști ai cinematografiei, ca Skip Lievsay, omul de încredere al lui Martin Scorsese, care se ocupa de sunet în filmele lui, și compozitorii Howard Shore și Elmer Bernstein, laureați ai Premiilor Oscar, care păreau să fi scris jumătate din coloanele sonore de la Hollywood.

Apoi, într-o zi, când eram iarăși în vizită prin cabina de montaj a altcuiva, l-am auzit. Am auzit râsul pe care îl știam de pe platoul Nașului, când trebuia să ne convingem singuri că nu ne aruncăm carierele pe apa sâmbetei. Am zărit zâmbetul care mă asigurase de-a lungul acelor probe nesfârșite că eram în siguranță și că cineva mă va proteja, ochii aceia care mă văzuseră și mă cunoscuseră. Era Diane Keaton, care lucra și ea la propriul film.

Întotdeauna mi-au plăcut femeile, dar, încă de când eram mic de tot, am fost

timid în preajma lor. Nu le fac curte. Nu alerg după ele. Femeile ori te plac, ori nu, iar dacă nu fac ele primul pas spre mine ezit să încerc să le atrag atenția în vreun fel. Însă, de data asta, cu Diane era altfel. Avuseserăm mereu o conexiune. Înțelegea cum văd eu viața și e nespus de reconfortant să ai alături un om care te înțelege. Așa că am făcut primul pas. Am ieșit împreună, ca amici, iar după vreo două luni am hotărât să ne dedicăm unei relații. Am găsit un ritm și o temperatură care erau numai bune.

Diane lucra mult la vremea aceea, făcea filme extrem de bine vândute. Când a jucat în Baby Boom, a dat lovitura. Nu mă deranja și nici nu mă intimida că partenera mea avea mai mult succes decât mine. Nu prea-mi doream să intru din nou în industrie sau să-mi schimb abordarea în legătură cu actoria. Însă îmi doream ca Diane să găsească bucurie în munca ei, și chiar găsea. Ea pleca la vreo filmare, vreme de câteva săptămâni; eu stăteam acasă și citeam câte o piesă. Știam ce artistă minunată este și admiram multitudinea de moduri în care își folosea talentul, ca actriță, cântăreață, scriitoare și fotografă. Mă tachina afectuos, zicându-mi „macaronar leneș" – o insultă la adresa italienilor, cam răsuflată –, iar eu râdeam. Însă mă susținea din tot sufletul cu The Local Stigmatic, era de părere că-mi prinde bine să lucrez la proiect și-mi înțelegea nevoia de a-l face.

Le-am prezentat-o pe Diane și câtorva rude apropiate, iar ea s-a îndrăgostit atât de tare de bunica mea, încât a început să lucreze la un documentar despre ea. Bunica mea s-a născut în New York, dar familia ei imigrase din Napoli. Blondă cu ochi albaștri, te surprindea când o auzeai vorbind în italiană. Era excentrică, poate cea mai bizară persoană pe care am cunoscut-o, și ea l-a crescut pe micuțul Al. Asta ar explica de ce, când ne-am dus odată s-o vedem, Buni a scos un plic și mi l-a pus în mână.

— Ia-l, mi-a zis.

L-am deschis și am găsit șapte sute de dolari. O întrețineam de ani buni, așa că nu înțelegeam de ce îmi dădea bani și nici ce voia să fac cu ei.

— Dar n-am nevoie de bani, i-am spus.

Însă Buni a insistat:

— Ia-i! Du-te și ia-ți niște haine, te rog.

Era întotdeauna indignată de cum mă îmbrăcam. Chiar și după ce m-a văzut pe scenă, în The Indian Wants the Bronx, mi-a zis – citez – „N-ai putea să te-mbraci și tu altfel?"

De data asta, n-am reușit s-o conving să ia plicul înapoi, oricât am încercat, așa că i l-am lăsat pe furiș pe consola de la televizor. Pe Diane a încântat-o întâmplarea asta, așa cum o încântau părerile imprevizibile ale bunică-mii în legătură cu… cam orice. Asta e chestia cu familia: sunt oameni cu care ești

obișnuit, iei de bun tot ce ține de ei, iar străinii devin un fel de oglinzi. Înveți să-i privești cu ochi noi și să-i găsești fascinanți.

Am mers cu Diane la noua nuntă a tatălui meu, în Los Angeles. Tata era un tip foarte inteligent și descurcăreț, își deschisese în West Covina un bar, restaurant și club care se chema – cum altcumva? – Pacino's. Când îmi mai zicea câte cineva: „Vezi că profită de numele tău", îi răspundeam: „Băi, fraiere, e numele pe care îl am de la el. El a purtat numele ăsta primul și poate să facă ce vrea cu el". Nunta a fost un adevărat creuzet. Pur și simplu, definiția diversității – oameni de tot felul, copii de toate vârstele, frații vitregi și surorile mele vitrege din căsniciile anterioare ale lui tata. Omul ăsta adora să se așeze la casa lui. A fost căsătorit de cinci ori. Eu – nici măcar o dată. Cred că, dacă făceai media, ieșeam amândoi bine.

Diane avea o casă în California și mă simțeam grozav la ea. Mergeam acolo, îmi vedeam de treabă, somnoros și smiorcăit cum eram, și mă simțeam bine. Poate că asta îmi era menit, o întoarcere spre trecut, spre viața de dinainte să ajung cunoscut, când puteam să-mi petrec timpul citind și reflectând, plimbându-mă și trăncănind. În New York, puteam să ies să iau aer în Central Park, chiar ieșeam în mod regulat, și am constatat că, pe măsură ce trecea vremea, oamenii zăboveau tot mai rar cu privirea asupra mea. Mi-a luat un pic să mă obișnuiesc cu lucrul ăsta, dar mi-a adus și multă liniște.

Mă plimbam într-o zi prin Central Park, liber ca pasărea cerului, când a venit un tip la mine, credeam că vrea să mă întrebe cum să ajungă pe cine știe unde.

— Salut, Al! mi-a zis pe un ton prietenos și familiar. Unde ai dispărut?

Mă tot uitam la el, încercând să-mi dau seama dacă îl știu de undeva, dar nu-l recunoșteam.

— De pe ecran, mi-a explicat. Nu te-am mai văzut de mult într-un film. Avem nevoie de tine pe ecrane. Avem nevoie de tine, frate.

Nu a fost singurul care mi-a spus asta. Într-o zi, când venise Marthe Keller în vizită, ne plimbam împreună tot prin Central Park – mereu Central Park, ce loc grozav – și mi-a zis ceva similar.

— Trebuie să te întorci la lucru. Asta te definește.

A zis-o cu mai multă diplomație și înțelepciune decât am redat eu acum și am înțeles ce voia să-mi spună, dar încă nu simțeam nevoia să mă întorc la filme. Eram prea fericit.

Cred că trecuse ceva timp de când făcusem un film pe care să-l poată vedea publicul larg. Eram recunoscător pentru ce-mi spuneau oamenii din jur. Mă măgulea un pic ideea că absența mea nu era doar observată, ci că avea și un impact asupra unora dintre ei, fiindcă eu eram OK, chiar eram OK. Simțeam că

sunt liber să încerc experiențe noi, să călătoresc, să asimilez tot ce mi se întâmplă, toate lucrurile pe care le lăsasem în așteptare atâția ani. Când îmi amintesc acum de perioada aceea, mă înduioșează și parcă mi-e și dor. Reușisem să mă îndepărtez de un lucru care nu-mi mai aducea bucurie. Relația cu Diane contribuia enorm la liniștea și alinarea de care aveam nevoie. Găsisem acea tihnă care te ajută să simți și să gândești la unison cu lumea. Mă bucuram de faptul că, dacă voiam, puteam continua această călătorie-experiment, fără presiunea de a trebui să mă ridic la înălțimea așteptărilor cuiva, ale oricui în afară de mine însumi. Însă, în curând, opțiunea asta avea să iasă din discuție.

Reușisem, nici eu nu știu cum, să rămân lefter. Am ridicat într-o zi privirea și am văzut că nu mai am niciun ban. Aș putea spune că au profitat unii de mine. Aș putea da vina pe contabili. Aș putea da vina pe Marty Bregman, care mă băgase într-o schemă pentru scutire de impozit[56] care mersese prost. Aș putea da vina pe mine, dar asta ar însemna să-mi asum responsabilitatea pentru faptele mele. În orice caz, m-am uitat în cămară și-am văzut că e goală. Mai aveam vreo nouăzeci de mii de dolari în bancă și asta era tot. Ah, și mai aveam și un stil de viață pe care trebuia să-l mențin. Aveam casa de la țară, la care nu voiam să renunț. Cheltuiam mult și nu câștigam nimic; consumam, dar nu produceam. Am impresia că există un cuvânt și mai potrivit pentru situația asta.

Nu aș ști să explic de ce nu-mi păsa de bani. N-am fost niciodată materialist. Nu știu de unde mi se trage. Apreciez și eu lucrurile de calitate, bineînțeles, și nu refuz o masă bună sau un zbor la clasa întâi, dacă mi le oferă cineva, dar să le caut sau să le cer? Asta-i cu totul altceva.

Mă bucuram de viața alături de Diane și mă bucuram că nu mai urcam pe scenă. Dar ea a simțit că am probleme cu banii. A trebuit să-i explic ce se întâmplă. M-a dus imediat în New York, să stăm de vorbă cu avocatul meu.

Aveam un avocat specializat în chestiuni legale din domeniul showbusinessului, un tip foarte cumsecade, Arthur Klein. Ne-a invitat pe mine și pe Diane să luăm loc în biroul lui decorat în stil vechi, unde avea fotografii cu familia și suveniruri de colecție din baseball. Arthur a început să ne explice că intrasem în insolvență fiindcă bunurile mele nu fuseseră administrate corespunzător. El nu avea nicio vină, știam asta. Dar eram copleșit, cuvintele îmi intrau pe o ureche și-mi ieșeau pe cealaltă.

Diane, în schimb, se înfuriase la culme. S-a ridicat de pe scaun și a început să-l interogheze:

— Cum e posibil să se întâmple așa ceva?

El o cam dădea din colț în colț, că una, că alta.

Diane și-a ieșit din fire. S-a proțăpit în fața lui, l-a încolțit lângă birou, m-a arătat cu degetul și l-a întrebat:

— Știi cine-i omul ăsta?

— Păi, da.

Mai avea puțin și-l lua de guler. A insistat:

— Nu, nu. nu. Spune-mi cine e.

A dat să-i răspundă, dar Diane a sărit iar:

— Mda, o să-mi zici „Vai, e un artist". Nu! E. Un. Idiot.

Stăteam și mă uitam la ei. Ce să fi zis?

Diane a continuat:

— E un amărât ignorant. Când vine vorba de lucruri din astea, tu trebuie să ai grijă de el.

Când vine vorba de chestiuni financiare, asta voia să zică – de unde veneam, cum fusesem educat, tinerețea mea, cum trăisem până la acel moment. Și avea dreptate. Chiar nu înțelegeam cum funcționează banii, așa cum nu pricepeam nici cum funcționează carierele. Era o limbă pe care eu n-o vorbeam.

Așadar, care era următorul pas? Nu mă speria gândul că trebuia să reconstruiesc tot. Aveam sprijin. Aveam prieteni. Îl aveam pe Charlie. Știusem mereu că mă pot întoarce la muncă, fiindcă primisem oferte de lucru în toată perioada în care m-am ținut departe de filme. Motivația mea, pe care nu o uitasem niciodată și care îmi dădea tărie, era o linie dreaptă care ducea până hăt, demult, în seara în care pășisem pe scena Actors Studio și jucasem în piesa Creditors a lui Strindberg. Momentul în care îmi spusesem: Acum pot să fac orice. Și nu trebuie să fiu bogat, de succes sau faimos. Știu că am asta – apetitul ăsta extraordinar pentru actorie. Orice ar fi, o să mă pot folosi de el. Când ai un asemenea apetit, găsești întotdeauna o cale. O să aștept și o să găsesc oamenii potriviți.

Diane m-a încurajat și mai entuziast. Mi-a zis:

— Și ce-o să faci, o să stai toată ziua bosumflat prin casă? O să te întorci în Village, să locuiești într-o cămăruță și să lucrezi la nu știu ce operă de artă? Asta crezi tu c-o să faci? Pe bune, Al, nu mai suntem în '60. Tu chiar nu știi cine ești? N-ai cum să dai înapoi. Ai fost bogat prea mult timp.

Îmboldit de Diane, am început să mă apropii din nou de industria filmului. Mi-am găsit un impresar care nu reușea să facă mare lucru, dar măcar se străduia. M-a adus în Los Angeles, la o întâlnire cu directorul unuia dintre studiouri. Am trecut de porțile impunătoare și am pătruns în complexul de platouri, apoi ne-a condus cineva în biroul lui. Se vedea din prima ce efort făcea tipul ăsta

catadicsind să se vadă cu mine; a întârziat și ne-a lăsat să așteptăm într-un fel de anticameră vreo trei sferturi de oră, până a binevoit să-și facă apariția. La momentul respectiv, fusesem nominalizat la Oscar de cinci ori, dar impresarul meu se purta de parcă mă adusese la cerșit. Îmi venea să-l întreb: Ai cumva pălăria la tine, s-o trimitem prin sală, poate strângem niște bani?

După ce am făcut cunoștință și am bifat politețurile obișnuite, am început să-i povestesc despre câteva dintre ideile mele. Dar simțeam condescendența și disprețul care emanau de undeva de sus, de deasupra mea, de unde mă și privea. I-am spus că vreau să fac un film bazat pe piesa K2, o poveste superbă, emoționantă despre doi alpiniști. Eram convins că putea ieși un film de aventuri captivant.

Cu asta, am reușit să îi smulg o vagă reacție, o privire mai atentă.

Am adăugat:

— Mă gândeam c-aș putea juca în el, împreună cu Dennis Quaid.

— Nu, nu, stai așa! m-a oprit imediat, foarte ferm. Dennis are de lucru până peste cap.

Pe urmă i-am prezentat o idee despre Edmund Kean, legendarul actor britanic de la începutul anilor 1800, care a trăit o viață uluitoare, nebunească. Putea ieși un film interesant – și amuzant, și tragic. I-am explicat că existau biografii ale lui Kean și piese de teatru despre viața lui, că i le-aș fi trimis bucuros, să le citească și să înțeleagă mai ușor ce talent extraordinar și ce viață ieșită din comun avusese Edmund Kean. Directorul nu zicea nimic și se uita la mine de parcă eram un lepros, gata-gata să-l molipsesc și pe el. Știi momentul ăla, când unii oameni reușesc să vorbească fără să scoată un cuvânt. Dar, ca să fiu sincer, îmi dădusem seama că n-o să meargă bine din clipa în care păsisem în biroul lui. Aceea a fost prima și ultima oară când am acceptat o întâlnire de genul ăsta. Nu am reușit niciodată să găsesc cuvintele potrivite când a trebuit să mă exprim în mediul oamenilor de afaceri și al celor care trăiesc în lumea lor. Totul îmi este străin acolo.

M-am întors la New York cu mâna goală. Din senin, Diane a făcut o descoperire extraordinară pentru mine. E o tipă extrem de harnică și a găsit un scenariu pe care mi l-a trântit practic în brațe.

— Citește-l! Ăsta-i filmul tău.

Așa că m-am pus pe citit. Scenariul, scris de Richard Price, era povestea unui detectiv veteran de război care a băut mult la viața lui, se simte subestimat și pierde pasiunea cu care își făcea pe vremuri datoria la un job pe care-l are, parcă, de o mie de ani. Am simțit imediat o conexiune cu tipul ăsta. Începe să investigheze o crimă care se transformă într-o serie de crime și în timpul anchetei se îndrăgostește de o femeie care e suspectul principal. Se numea Când

dragostea ucide. Am terminat de citit, mi-am ridicat privirea spre Diane și am spus:

— Cred că pot să-l joc.

— Ai face bine să-l joci! mi-a răspuns.

Exista însă o problemă, și anume că un alt actor era deja implicat în Când dragostea ucide – își exprimase interesul față de rolul principal, dar acum tot trăgea de timp și amâna să înceapă filmările. Nici n-am apucat să cumpănesc ca lumea ce ar trebui să fac, că a și intrat în acțiune un reflex vechi, m-am trezit că-l sun pe Marty Bregman.

Nu mai făcusem un film cu Marty de la Scarface, de care ne despărțeau acum câțiva ani buni, dar știa despre problemele mele cu banii. Știa pentru ce mă întorc la filme: pentru lovele. Pe de o parte, din cauza sfaturilor lui pe plan financiar mă aflam în situația asta. Dar, ca întotdeauna, am intrat în ritmul nostru familiar imediat ce am început să vorbim despre muncă. I-am spus:

— Auzi, ai vrea să facem Când dragostea ucide?

A citit scenariul și mi-a răspuns:

— Da, e un rol bun pentru tine.

— Dar s-ar putea să-l fi primit altcineva.

Mi-a răspuns simplu:

— Mă ocup eu.

Și, uite așa, ca prin magie, Marty Bregman a preluat proiectul și Când dragostea ucide era acum al nostru. Asta e ceea ce se cheamă un facilitator. Ca întotdeauna, mai erau câteva detalii de pus la punct. Cei de la studio angajaseră un regizor de televiziune pe care îl considerau o stea în devenire. A venit la casa mea de la țară și mi-a zis:

— Am auzit că ești cam scandalagiu.

Nu încerca să facă glumițe și să fie simpatic; credea că-mi arată cine-i șeful înainte să începem filmările. Era un idiot.

— Să știi că eu am un mod anume de lucru, mi-a mai zis.

— Orice mod de lucru e OK pentru mine, i-am răspuns. Nu mă interesează.

Odată ce a început să se mai relaxeze un pic, mi-a zis că vrea să joc în film. Dar de-abia îi învățasem numele, că Donul s-a și debarasat de el.

— Ce-ai făcut? l-am întrebat pe Bregman. L-ai dat afară?

— Da, am găsit alt regizor, Harold Becker.

Becker făcuse câteva thrillere nemaipomenite, ca The Onion Field. Era un regizor bun, extrem de inteligent, după cum aveam să mă conving. Ne-am împrietenit. Mi-a prins bine sprijinul lui, nu mai jucasem de patru ani într-un film de o asemenea anvergură.

În vara aceea am filmat în Toronto Când dragostea ucide. Mai jucasem rolul principal în povești de dragoste, dar filmul ăsta a ajuns celebru pentru o scenă de sex lungă și lentă, în care Ellen Barkin mă țintuiește pe un zid și mă percheziționează un pic, pipăindu-mă, apoi personajele noastre se pun pe treabă. Coregrafia acelei scene a fost genial gândită de Becker.

Nu-mi prea place să joc în scene de dragoste explicite și cred că puțini actori se dau în vânt după ele. Uneori se apropie teribil de mult de pornografie. Știu că e inutil să mă plâng că nu mai trăim în epoca filmelor ca Un loc sub soare, în care Elizabeth Taylor și Montgomery Clift scot publicul din minți fără să se dezbrace o clipă.

Când dragostea ucide chiar e un film hollywoodian bun, un film comercial și o mostră desăvârșită a măiestriei lui Harold Becker. Totul atârnă de un fir foarte subțire de verosimilitate. Sunt câteva greșeli în firul narativ – câteva mici inadvertențe, dar n-o să îți spun unde să le găsești. A fost o rampă bună de lansare pentru actori precum Richard Jenkins și John Goodman, care la vremea respectivă nu erau atât de cunoscuți. Ellen Barkin a făcut un rol exploziv, atât senzual, cât și artistic – ce interpretare nemaipomenită! Am fost norocos să joc alături de ea.

Filmul a avut încasări de o sută de milioane, lucru la care nu se aștepta nimeni. Pentru prima oară după mult timp, jucasem într-un film de mare succes. N-am câștigat prea mulți bani, fiindcă nu aveam o înțelegere clară legată de cota din câștigurile din vânzări, mai precis, nu aveam nicio înțelegere în sensul ăsta. Cei de la studio erau conștienți că nu mai lucrasem de patru ani, așa că nu erau obligați să-mi ofere cine știe ce avantaje. Oamenii ăștia știu când ești la pământ. Dar am trecut de la faliment la huzur. Eram asaltat din nou de oferte de muncă, puteam să joc în filme și chiar să fac vreo două pe care să le produc și să le regizez chiar eu. După cum am învățat în Hollywood, uneori cea mai bună cale de a obține ceva este să nu-ți dorești acel lucru.

---

52 Revoluția: Ediție revizuită, în limba engleză în original.

53 Referire la o sintagmă celebră din Scarface, „Don't get high on your own supply" (în limba engleză în original), fiind vorba despre una dintre regulile de bază ale traficanților de droguri.

54 În original, break out of, „a evada". Joc de cuvinte legat de expresia consacrată break into showbusiness, care are sensul de „a pătrunde/ a avea succes în showbusiness".

55 Clădire de birouri aflată în Manhattan, la intersecția dintre Broadway și Forty-Ninth Street; a găzduit numeroase birouri și studiouri de înregistrare din industria muzicală, devenind faimoasă pentru faptul că aici au fost înregistrate multe hituri. În anii '60 era considerată punctul central al industriei muzicale americane.

56 În engleză, tax shelter. Concept folosit în societatea americană pentru a desemna un set de instrumente legale (investiții, achiziții, crearea unui cont pentru pensie) prin care persoanele fizice sau juridice pot obține reducerea sau scutirea de impozite. În cazul

de față, având în vedere eșecul planului respectiv, probabil fusese vorba despre o investiție neinspirată.

10

CÂND CREDEAM CĂ AM SCĂPAT

Nu eram eu vreun model de Victoria's Secret, dar știam cum să pozez. Fotograful de la revista People se purta de parcă eram o ființă fragilă, iar diafragma țăcănea și blițul păcănea de zor.

— Ia să vă văd jucăuș, domnule Pacino!

Clic.

— Acum gânditor, domnule Pacino!

Țac.

— Fiți obraznic! Fiți timid! Bun, acum haideți să vă fotografiez cu capul în jos.

Le-am dat toate pozițiile și toate expresiile pe care mi le-au cerut. M-am rostogolit pe jos, ca un luptător de wrestling fără oponent. Le-am satisfăcut bucuros toate cerințele. Atât de repede se schimbă lumea – cu câțiva ani înainte, când revista People de-abia apăruse pe piață și Bobby Deerfield avea premiera, mă rugaseră să apar pe copertă și eu refuzasem. Așa că scurmaseră după o poză cu mine și cu Marthe Keller, făcută de cine știe ce paparazzi, și o trântiseră pe copertă, cu un titlu de prost-gust: AMANȚI ȘI-N FILM, ȘI-N REALITATE. Acum, cincisprezece ani mai târziu, nu numai că aveau să mă pună pe copertă, după o ședință foto elegantă, dar aveau să-mi dea și un titlu deosebit. Sigur nu era „Cel mai sexy bărbat în viață", dar tot ceva bombastic de genul ăsta. Cam așa stă treaba cu selecția naturală: supraviețuisem vremurilor de demult, iar acum veniseră vremuri noi. Eram pregătit.

În 1990, încă profitam de pe urma succesului filmului Când dragostea ucide. La ședința foto făceau atâta caz de mine fiindcă urma să se lanseze Nașul III. La mai bine de cincisprezece ani de la a doua și, credeam noi atunci, ultima parte din saga care m-a smuls din anonimat și m-a aruncat în arenă cu leii, avea să apară și al treilea capitol. Se întorsese Francis Ford Coppola. Mă întorsesem eu. Și Michael Corleone avea să revină.

Apoi, editorii de la People au văzut Nașul III și, mare mirare, m-au scos de pe copertă. Nici măcar materialul de la interior n-a mai apărut. A fost anulat, mort în față. Ședința foto parcă nici n-a existat. Mă bucurasem până atunci de o primire ca pe covorul roșu, dar totul a dispărut cât ai bate din palme. Petrecusem atât timp în fața aparatului de fotografiat, zvârcolindu-mă ca o insectă, ca tipul din povestea lui Kafka, și nu mă alesesem cu nimic.

Însă, după ce aproape dispărusem de pe radarul Hollywoodului, eram pe cale de a trăi proverbiala revenire în forță. Știi cum e – toți se distrează când te văd împiedicându-te, dar, dacă există un lucru pe care oamenii îl adoră și mai tare decât un eșec, aceea este o revenire emoționantă. O fi de vină orgoliul meu tâmpit, dar eu n-am considerat-o o revenire, chit că așa a fost prezentată, cât se poate de dramatic. Eu pur și simplu m-am întors la muncă.

Revenirea pe care am marcat-o prin filmul Când dragostea ucide aproape c-a

fost deturnată de Nașul III. Publicul i-a găsit multe defecte, dar pe parcursul următoarelor patru filme făcute aveam să descopăr că sunt alt om. Mă maturizasem. La finalul acelei perioade, eram pregătit să nu mai fug de propriul trecut, să las un pic garda jos și să accept laudele și distincțiile pe care până atunci le evitasem.

Warren Beatty știa exact cum să-mi vorbească. Pregătea un film bazat pe benzile desenate cu Dick Tracy și avea nevoie de un actor pentru personajul negativ, un gangster fanfaron pe nume Alphonse „Big Boy" Caprice, așa c-a început să mă curteze. Îmi este prieten bun și un mare artist, probabil cel mai inteligent om pe care-l cunosc, și, pe lângă toate astea, are un talent deosebit de a obține ce-și dorește. A început cerându-mi opinia. Cine crezi c-ar fi potrivit în rolul ăsta? Știam pe cineva capabil să-l joace? I-am sugerat câteva nume. Apoi a rostit cuvintele fatale:

— Dar tu, Al?

M-am gândit că asta voia de la bun început, așa c-am acceptat.

Dick Tracy a fost un film grozav, iar colaborarea cu Warren a fost raiul pe pământ, fiindcă te lăsa să-ți faci de cap. Când era el la cârmă, îți dădea voie să tragi câte duble voiai și avea un instinct cinematografic excelent. Te făcea întotdeauna să ieși mai bine decât credeai tu – n-ai cum să dai greș așa. Dick Tracy a fost un film cu o estetică deosebită, iar designul, făcut de Dick Sylbert, și cinematografia, de care s-a ocupat Vittorio Storaro, i-au oferit multă vitalitate. Am simțit că mi-a revenit pofta de a-mi folosi imaginația și de a crea un personaj cu o identitate în adevăratul sens al cuvântului. Îl cunoșteam pe tipul ăsta. I se zicea Big Boy fiindcă suferea de elefantiazis. Unele părți ale corpului îi erau umflate peste măsură. Avea mâini uriașe. Bărbie proeminentă. Nas ca o pătlăgică. Eu și make-up artistul John Caglione Jr. ne-am jucat cu tot felul de schițe pe care i le arătam apoi lui Warren. La un moment dat, ajunsesem să arăt de-a dreptul grotesc, iar Warren m-a sfătuit s-o las un pic mai moale.

Filmul acela a fost scurta mea aventură pe tărâmul comediei. Big Boy era amuzant, cita greșit replici pe care le atribuia unor mari lideri din istoria omenirii. „Un om fără un plan nu e om – Nietzsche." O leagă pe Glenne Headly de roțile zimțate ale mecanismului unui ceas gigantic, care mai au puțin și o strivesc, și pe urmă îi declară cât se poate de serios și de hotărât:

— Dar tu nu vezi că te iubesc?

Unele dintre replici erau improvizații, idei spontane, iar pe altele le repetasem cu prietenii mei, Fred Kimball și Joe Hindy. M-am distrat de minune în rolul acela. Am dansat pe masă și m-am purtat cam grosolan cu Madonna – doar un pic, din iubire.

La vremea aceea, de-abia apărea moda filmelor create în jurul unor personaje din benzi desenate, iar Dick Tracy nu prea a ajuns la publicul tânăr. Era amuzant și a avut încasări bune, dar nu și-a împlinit adevăratul potențial de box-office. Avea simțul umorului și eleganță. Nici n-am ținut să apar primul pe generic[57], important era că mă simțisem nespus de bine jucând în el. Și mi-a adus o nominalizare la Oscar – prima în mai bine de un deceniu. Dar, după cum e posibil să fi menționat deja, n-a fost singurul film pe care l-am făcut în anul acela.

Când mi s-a propus prima oară să reiau rolul lui Michael Corleone, în Nașul II, m-am frământat mult, îndoindu-mă la tot pasul c-am luat decizia corectă. Cu partea a treia nu s-a întâmplat așa. Nici c-ar fi putut fi mai ușoară decizia. Eram lefter. Francis era și el lefter. Aveam amândoi nevoie de bani. Și m-am gândit că va fi o provocare interesantă să-l regăsesc pe Michael, la vreo douăzeci de ani după povestea din filmul anterior și aproape la fel de mult timp de când îl jucasem ultima oară. Spre lauda lor, Coppola și Mario Puzo au scris un scenariu foarte bun. Murea Tom Hagen, personajul lui Robert Duvall, iar Michael mergea la Vatican, ca să investigheze crima.

La final, Michael urma să fie asasinat pe treptele unei biserici. Se rostogolește pe scări până jos, iar Kay, fosta lui soție, se repede lângă el. Îl privește în ochi și-l întreabă:

— Michael, o să mori?

Iar Michael ridică privirea spre ea și-i răspunde:

— Nu.

Apoi moare. Un final fenomenal. O paralelă genială cu primul Nașul, fiindcă Michael își încheie viața cu o ultimă minciună pe care i-o spune lui Kay.

Însă au început imediat problemele. Robert Duvall nu mai voia să joace în film. Se mai întâmplă. În Nașul II n-a mai apărut Richard Castellano, care îl juca pe Clemenza. Am stat de vorbă cu Richard, l-am implorat să revină, pentru că era grozav în rolul lui Clemenza, iar el a refuzat, pur și simplu.

De ce – nu știm nici până în ziua de azi. N-am înțeles nici de ce nu a mai vrut Duvall să apară în partea a treia. În orice caz, absența lui din Nașul III avea să fie o mare problemă. Aproape totul pornea de la personajul lui, așa că nu știam ce să facem fără el.

Francis și Mario au fost nevoiți să refacă povestea și, fiind niște scriitori extraordinari, au reușit să reconstruiască întregul scenariu. Până și finalul, care îmi plăcea atât de mult, a trebuit schimbat: acum, Michael avea să moară de bătrânețe, singur, după ce Mary, fiică-sa, este ucisă în atentatul asupra vieții lui.

Pe Mary ar fi trebuit s-o joace Winona Ryder, însă când a sosit în Roma era

epuizată, la un pas de o cădere nervoasă. În cele din urmă, rolul i-a revenit Sofiei Coppola. Era tânără, de-abia împlinise nouăsprezece ani; nu era o actriță cu experiență, însă între timp ne-am convins cu toții că e o regizoare talentată. Dar noi, ceilalți actori, ne străduiam să ne adaptăm la această schimbare, în timp ce trebuia să învățăm și varianta nouă a scenariului. Andy Garcia, un actor excelent, îl juca pe Vincent, copilul din flori al lui Sonny. E un tip dur, superb, care nu trebuie decât să facă un semn și îi cad femeile la picioare. Încearcă să pună mâna pe fiica șefului. Și, cireașa de pe tort, îi e și verișoară. Tu ai impresia că Michael Corleone o să permită să se întâmple așa ceva?

Însă criticile cele mai aspre la adresa filmului au fost legate de dorința lui Michael de a-și ispăși păcatele. Nu cred că publicul voia să-l vadă căutând iertare pentru greșelile din trecut.

Oamenii voiau ca Michael să fie în continuare Michael. Îl voiau pe Naș. Asta iubim la el, nu?

Tipul pe care l-am văzut la finalul Nașului II era împietrit. Eu am privit Nașul III ca pe un efort al lui de a se elibera din învelișul de piatră, un soi de căutare a unei ieșiri din amorțeala aceea aproape traumatizantă.

Replica lui, care a devenit faimoasă și pe care lumea încă o ține minte din Nașul III, „Când credeam c-am scăpat, ei mă trag înapoi în joc“, rezumă perfect nevoia lui Michael de a ieși din starea aceea, de a se elibera de lanțurile care-l țin prizonier.

Eli Wallach și cu mine organizam niște jocuri de cărți grozave; jucam afară, în aer liber, pe treptele clădirilor siciliene impozante în care filmam.

George Hamilton, al cărui personaj fusese introdus în scenariu în locul lui Tom Hagen, și care este unul dintre cei mai buni oameni pe care îi cunosc, m-a luat la Londra într-o pauză de la filmări.

Am zăcut în hotel vreme de patru zile, revenindu-mi după o gripă groaznică, dar în câteva seri am ieșit cu George să chefuim. Am mers să jucăm la ruletă în niște cazinouri de fițe și am dansat până dimineața. Eram ca un student de-abia scăpat din camera de cămin.

Când ne-am întors la Roma, mi-am făcut veacul prin spatele studiourilor Cinecittà, unde erau depozitate decorurile nefolosite, fiindcă încă nu ajunseseră la scenele mele. Eram singur și am simțit că mă paște o depresie. O melancolie, cum îmi plăcea să-i spun. Aveam sentimentul că bâjbâi cu personajul lui Michael și că-mi pierdusem, într-o oarecare măsură, elanul pe care îl aveam de obicei când jucam într-un film. Poată că de aici venea depresia. Căutam un mod de a-mi resuscita elanul, bucuria.

Mă gândeam la Richard al III-lea, jucat în Boston cu atâția ani în urmă, cât de mult mă ajutase în perioada în care încercam să mă eliberez de povara

primului film Nașul. Simțeam că am ceva de spus despre Shakespeare și despre ce înseamnă opera lui pentru actori, eram convins că înțeleg piesa Richard al III-lea, în mod deosebit, la un nivel atât de profund, încât îmi pot exprima sentimentele prin intermediul ei.

Voiam să ridic niște întrebări simple, ca: Cine e Shakespeare? Care este limbajul lui Shakespeare? De ce nu merg mai mulți americani la spectacole după piesele lui Shakespeare? Și de ce se țin atâția actori americani departe de Shakespeare – actori care sunt cât se poate de capabili să-l joace?

Mari actori britanici îmi spuseseră că au sentimentul că Shakespeare e chiar mai potrivit pentru actorii din America decât pentru cei din Marea Britanie, că americanii sunt mai în ton cu epoca elisabetană, în care au fost scrise piesele.

Ideea asta nu-mi dădea pace. Cumpăneam și tot cumpăneam. Apoi mi-am zis: Singurul mod în care pot înțelege exact ce se află în spatele ideii este s-o pun în practică.

Să fac o înregistrare cu Richard al III-lea și s-o întrerup la tot pasul cu scurte viniete în care vorbesc despre ea diverși oameni – actori, mari scriitori, oameni de pe stradă –, totul în timp ce repetăm și jucăm. Ca un mare colaj care avea să mă aibă pe mine în centru. Nu mă cred vreun mare regizor sau scenarist. Dar atunci simțeam nevoia să exprim lucrurile astea și simplul fapt că mă gândeam la ele începuse să-mi ridice moralul.

Prindeam din nou culoare în obraji. Dacă țin minte bine, mi-am văzut șireturile de la pantofi legându-se singure. M-am gândit la proiectul ăsta pe tot parcursul anilor ’90. În cele din urmă, am hotărât că nu-l pot înțelege întru totul decât dacă mă apuc să filmez. Dar filmul acela mai avea de așteptat.

Când s-a jucat prima oară pe Broadway piesa Glengarry Glen Ross a lui David Mamet, la mijlocul anilor 1980, mi-a fost oferit rolul lui Ricky Roma, cel mai de succes dintre agenții imobiliari. Până la urmă, Joe Mantegna a jucat rolul acela și i-a ieșit atât de bine, încât a câștigat un Premiu Tony. Așa c-am avut mare noroc când au revenit la mine, câțiva ani mai târziu, să-mi propună rolul într-o ecranizare regizată de Jamie Foley, care era foarte implicat și în procesul de casting. Când faci parte dintr-o distribuție care îi include pe Jack Lemmon, Alec Baldwin, Alan Arkin, Ed Harris, Kevin Spacey și Jonathan Pryce, știi c-o să iasă ceva extraordinar. Iar producătorii ne-au oferit trei săptămâni de repetiții înainte să începem filmările, un dar în toată regula, așa încât în momentul în care am început să filmăm, în Queens, eram pe cai mari.

I-am arătat de curând Glengarry fiului meu, Anton, iar reacția lui s-a legat exclusiv de limbajul din film. M-a întrebat:

— Cum reușește să bage atâtea chestii?

Adică, oare cum reușește să comprime atâta informație, atâta energie și atâta patos în doar câteva cuvinte? Cred că ăsta e secretul lui Mamet. Tu doar rostește cuvintele scrise de el și o să fie bine!

În timpul filmărilor, Marty Brest, regizorul filmului Parfum de femeie, îmi zicea el diablo negro. Când soseam pe platou și mă vedea intrând, striga:

— Ia te uită! A venit el diablo negro!

Înainte să intru, timp de câteva minute, umblam de colo-colo prin fața studiourilor Kaufman Astoria. Era iarnă, iar eu aveam un palton lung, cu gulerul ridicat, și dădeam ture încoace și-ncolo pe trotuarele înghețate.

Era ca și când vorbeam singur, folosind un limbaj al semnelor doar de mine știut, dădeam din mâini și din degete, din brațe și din picioare, făcând tot felul de mișcări repetitive.

Probabil că astăzi ar fi descrisă drept tulburare obsesiv-compulsivă. Era un comportament-șablon pe care îl aveam de ani buni, perioade întregi din viața mea, prin care îmi încălzeam creierul și-mi activam energia.

Noi, actorii, suntem tare ciudați, avem tot felul de ritualuri bazate pe manierisme, care ne ajută să scăpăm de emoții. La fel e și cu sportivii: un jucător de baseball are superstiții, își va lovi bâta de crampon sau va atinge tavanul vestiarului înainte de a ieși pe teren ca să înfrunte mingea care se îndreaptă spre el cu o sută cincizeci de kilometri la oră. Și actorii se bazează pe asemenea superstiții, mai ales dacă au de-a face cu roluri solicitante.

Între timp, am învățat alte tehnici prin care să mă eliberez de presiunea din interior. Dar, dacă m-ai fi văzut în timpul vreuneia dintre patrulările acelea ciudate, semiconștiente, n-ai fi zis: „Hei, uite-l pe Al Pacino!“, ci „Cine-i omul ăsta care se împleticește în halul ăsta de colo-colo? Să-l ajutăm? Ce-o fi făcând?“ Ce făceam? Încercam să mă adun, ca să intru pe teren și să înfrunt mingea aceea rapidă.

Marty Brest îmi povestise despre Parfum de femeie. Marty este un om cu suflet mare și un regizor grozav, iar la vremea respectivă făcuse deja Polițistul din Beverly Hills și Cursa de la miezul nopții.

Citisem scenariul lui Bo Goldman, care se ocupase de adaptarea pentru ecranizarea americană[58].

La un moment dat, chiar l-am citit cu voce tare. Era un scenariu bun. Mi-am făcut temele. M-am pregătit. Și am trecut la treabă.

Nu eram intimidat. Nu eram plictisit. Nu eram capricios. Dar știi chestia aia din tine care zice: „Nu vreau s-o fac“. Cam asta e chemarea mea. Eu nu vreau niciodată s-o fac. N-aș ști să explic de ce.

Mi-a plăcut The Panic in Needle Park. Eram tânăr. Eram plin de energie.

Habar n-aveam ce făceam, dar mă simțeam ca și când eram iar copil, în South Bronx, alergând și țopăind pe străzi.

Îmi plăceau oamenii cu care mă jucam. Mi-a plăcut După-amiază de câine fiindcă lucram la el alături de mulți prieteni, cu toate că atunci beam enorm. Mi-au plăcut Scarface și Dick Tracy. Și mi-a făcut plăcere să joc și în câteva dintre filmele nu-chiar-grozave pe care aveam să le fac mai târziu, mințindu-mă singur că voi găsi o cale de a le ridica de la nivelul „oribil" la „mediocru". Probabil eram convins că există vreo perlă ascunsă în tot noroiul ăla.

Iar ca să-l joc pe locotenent-colonelul Frank Slade, protagonistul din Parfum de femeie, a trebuit să trec prin multe. Era coleric. Era un nenorocit. Un alcoolic și un tiran. Era pur și simplu țăcănit. Și avea să se sinucidă. Scopul călătoriei la New York, pentru care îl angajează pe puștiul jucat de minunatul Chris O'Donnell, este să-și ia rămas-bun de la câțiva oameni. Dar nu e ceva sentimental, nici nu-și plânge de milă. În planul lui Slade se simte o hotărâre rece, nestrămutată, povara acelei depresii, cum îmi imaginez că trebuie să te simți când îți moare spiritul, în interior, înainte să te sinucizi. Marty Brest este cel care a surprins, de fapt, toate astea – a reușit să mă țină cu picioarele pe pământ și să-mi modereze cu atâta pricepere interpretarea. Ce tip grozav. Am mai exagerat uneori în rolul acela. Am folosit tușe prea groase. Am scăpat de sub control. Cred că astăzi l-aș juca mai bine.

În perioada în care mă pregăteam pentru rolul colonelului Slade, am primit niște daruri foarte importante pentru mine, ca actor, și am știut că trebuie să le folosesc. Iată unul dintre ele: m-a învățat un militar cum să dezasamblez și să asamblez la loc un pistol de calibrul 45 fără să văd, așa cum ar face-o un nevăzător. Ia încearcă o dată. Am repetat mișcările, iar și iar, și, în rarele ocazii în care îmi ieșea, când reușeam în sfârșit să potrivesc toate piesele laolaltă, el exclama:

— Huuuu-aaah!

La un moment dat, am ridicat privirea spre el și l-am întrebat:

— Ce înseamnă?

— Păi, când soldaților le iese ceva bine, îi încurajăm cu un huuuu-aaah.

Un fel de semn de punctuație.

Mi-am spus pe loc: Asta intră în film! Era ca Attica. Astea sunt șansele extraordinare care-ți sunt oferite când îți faci meseria de actor.

Jerry Mitchell și Paul Pellicoro m-au învățat să dansez tango. Le-am explicat că vreau să învăț doar tangoul acela. Nu aveam de gând să-mi însușesc istoria tangoului. Arată-mi pașii de care am nevoie pentru secvența asta și eu o să-i repet. Desenează-mi o hartă și o s-o urmez. Altfel, aș fi fost și acum, treizeci și cinci de ani mai târziu, tot acolo, încercând să învăț să dansez tango. Numai

Dumnezeu știe că oricum ne-a luat patru zile să filmăm scena aia.

Evident, am studiat persoane nevăzătoare, am citit cărți și am lucrat cu organizații specializate, ca să înțeleg prin ce trec oamenii atunci când orbesc, cum primesc ajutorul însoțitorilor și cum interacționează cu lumea care îi înconjoară. Dar toți actorii fac lucruri de genul ăsta, asta e partea ușoară.

Cea mai importantă lecție pe care am învățat-o cu privire la felul în care trebuie să-mi abordez interpretarea a venit de la o fetiță de trei ani. I-am zis:

— Ia arată-i lui tati cum te prefaci că nu vezi. Cum joci rolul unui om orb?

Și am văzut imediat cum și-a creat în minte o imagine a acelui personaj, apoi l-a jucat. Pur și simplu, a reflectat imaginea aceea și nu și-a mai stat singură în cale, a dat laoparte orice inhibiție și a făcut niște lucruri la care nu s-ar fi gândit nimeni altcineva.

Mi-am spus: Eu nu sunt în stare de așa ceva. Așa c-aș face bine să găsesc pe cineva care să mă învețe. Fiindcă ea o făcuse natural. Actorii se străduiesc atât de mult să ajungă la acest geniu al copiilor din ei înșiși, dar, bineînțeles, un copil ajunge acolo fără vreo explicație. Micuța era pur și simplu miraculoasă în momentul acela. Și era fiica mea, Julie.

Julie Marie Pacino, primul meu copil, s-a născut în octombrie 1989. Deși a trebuit să mă adaptez rapid la responsabilitățile de părinte, îmi plăcea la nebunie să fiu tată. Când era mică de tot, Julie mergea la Little Red Schoolhouse, în West Village, iar când termina orele o luam de la școală și ne duceam la un restaurant italian aflat chiar după colț.

Stăteam pe terasă și mâncam ceva, iar ea îmi povestea ce făcuse în ziua aceea. Când trecea cineva pe lângă noi și începea să-mi vorbească, ea dispărea imediat sub masă. Eu rămâneam pe scaun, îi priveam și le răspundeam:

— Cu ce pot să vă ajut? Oh, da, da, am jucat în el.

Iar ei se uitau la Julie. Îi linișteam:

— N-a pățit nimic, e bine, nu vă faceți griji.

Așa că mai stăteam un pic de vorbă. Pe urmă le ziceam:

— Mulțumesc mult. La revedere.

Și abia atunci ieșea Julie de sub masă. Era felul ei de a spune: „De ce nu vorbesc și cu mine? E nepoliticos. Nu-mi place, tati". Ca atunci când mergeam cu Charlie prin câte un bar și vreun tip venea să se bage în seamă cu mine fiindcă eram vedetă, iar Charlie îi zicea:

— Să știi că sunt și eu aici!

Julie nu folosea cuvinte, dar asta voia să spună.

Am primit două nominalizări la Oscar în același an: pentru Glengarry Glen Ross, a șaptea mea nominalizare, și pentru Parfum de femeie, a opta. Am fost

onorat și recunoscător.

Însă apoi s-au schimbat șușotelile din jurul meu. Nu câștigasem niciodată premiul, iar oamenii au început să spună că-mi venise rândul. De câte ori mă puteau respinge cei din Academie?

Cumpănind mai bine, am hotărât că, da, voi lua în serios nominalizarea asta. E momentul să-mi asum responsabilitatea și să întâmpin momentul cu ceva eleganță.

Am angajat o agentă de PR excelentă, Pat Kingsley. Nu mai avusesem agent de PR până atunci, nici nu știam cu ce se ocupă. Ea mi-a zis:

— Al, du-te la emisiunea Barbarei Walters și o să-ți dea un Oscar.

— Nu cred că sunt în stare, i-am răspuns. Ultima oară când am mers la o emisiune am cedat.

Nu prea dădeam interviuri la televizor, mai ales după un incident din anii 1980, când m-am lăsat convins să merg la o emisiune matinală și să vorbesc despre Scarface. Dar tipul a intrat pe platou cu o expresie disprețuitoare, alb la față ca un cearșaf, și m-a întrebat cum am putut să fac un asemenea film.

Încearcă tu să răspunzi mai bine unei întrebări puse pe tonul ăsta. Mi-am păstrat calmul la momentul respectiv, dar acum începeam să-mi fac griji. Cum puteam eu să-i țin piept Barbarei Walters?

M-am întâlnit de câteva ori cu ea în locuri publice de prin New York. Țin minte că ne-am văzut la o cafenea. Într-un restaurant micuț, undeva, la o masă din spate. Era fermecătoare, chiar am plăcut-o, însă, bineînțeles, încerca să mă convingă să merg la emisiunea ei. În cele din urmă, am acceptat.

Inițial, am fost îngrozit de ce-a ieșit. Am mers acolo, dar n-am fost prezent. Eram ca un om care se ascunde după o draperie și, în același timp, dă și un interviu. Mi-am zis: Cum poți să te duci la un talk-show și să nu spui nimic? Dar am urmărit de curând interviul acela și mi-am dat seama că nu e chiar atât de rău. OK, am părut cam timid. Iar Barbara a fost foarte elegantă și chiar ne-am ridicat și am dansat tango. Interviul a fost văzut de o grămadă de oameni, iar eu arătam tare chipeș, dacă e să fiu sincer. S-a văzut că sunt un om ca toți oamenii, am vorbit ca un om obișnuit. Deci a fost destul de bine.

Când am mers la Premiile Oscar pentru Serpico, nu m-am simțit în largul meu. Revenind acolo după douăzeci de ani, am avut exact aceeași senzație. Tot nu mă simțeam în elementul meu. Nu dezvoltasem acea parte din mine care se însuflețește și te ajută să accepți unde ai ajuns. Mi-a povestit cineva recent că lui Jack Kerouac îi era rușine cu propria faimă. E o idee greu de înțeles, dar mă tot gândesc că se poate aplica și în cazul meu. M-am bucurat să aud povestea despre Kerouac, pentru că, dacă un om ca el a putut să se simtă așa, parcă mai prinde ceva credibilitate și starea mea.

Am stat în public, cu privirea pierdută și complet amorțit, în timp ce rosteau numele nominalizaților la categoria Cel mai bun actor.

Însă exact înainte de a mă anunța pe mine câștigător, am avut sentimentul că de data asta chiar o s-o facă. Am lăsat capul pe spate și am oftat adânc.

Era prima oară când câștigam, după opt încercări – pierdusem deja cu cea de-a șaptea nominalizare, un pic mai devreme, în aceeași gală –, așa că, atunci când am ajuns pe scenă, mi-am început discursul cu o poantă sugerată de un prieten:

— Ce să zic, mi-ați stricat recordul.

Cei din sală au râs, dar era și un sâmbure de adevăr în ce spusesem. Chiar a fost un moment extrem de impresionant, să văd publicul ridicându-se în picioare și aplaudându-mă, iar recunoștința pe care o simțeam era cât se poate de sinceră.

Am avut grijă să le mulțumesc colegilor cu care lucrasem la film, inclusiv lui Marty Brest, Bo Goldman și Chris O'Donnell, precum și mentorilor care mă sprijiniseră pe drumul actoriei atâta amar de vreme, Lee Strasberg și Charlie Laughton. Am vorbit un pic despre implicarea mea în SoBro, o organizație dedicată îmbunătățirii vieții locuitorilor din South Bronx, și despre o tânără de acolo care îmi spusese c-am încurajat-o, doar pentru că eram amândoi din același cartier. Eu, o încurajare pentru alții – îți vine să crezi? Și pe urmă n-am știut încotro s-o iau. Am plecat de pe scenă cu Oscarul și am văzut-o în culise pe Barbra Streisand. Mi-a făcut semnul OK și mi-a zis:

— Să știi că pentru tine am votat, Al.

— Mersi, Barbra.

Unii oameni câștigă un Oscar și apoi își continuă seara sărbătorind, sărind din petrecere în petrecere.

Sigur c-aș fi avut și eu chef să fac asta, dar n-am avut voie. Mă aștepta un avion trimis de Marty Bregman, fiindcă în dimineața următoare trebuia să fiu la New York, unde filmam Carlito. (Uneori, Bregman reușea să strice bucuria celor din jur. E și ăsta un talent.) Așa c-a trebuit să plec direct de la ceremonia de decernare a Oscarurilor, ca să prind avionul.

M-am aruncat în mașină și am pornit spre aeroport, unde am urcat în avionul care avea să mă ducă la New York. Nici vorbă de petrecerile sau de euforia la care mă așteptasem. Dar eram singur în ditamai avionul, doar eu cu Oscarul meu, și iată că făceam față singurătății.

Era ca pe vremuri, când trăgeam căruciorul acela roșu, plin cu ziare Show Business, de-a lungul Seventh Avenue, în ploaie, luând câte o dușcă de Chianti și cântând în gura mare: „Mă simt bin'/ Cu sticla mea de vin".

Dar, în clipa aceea, în avion, m-a copleșit un sentiment. Ceva asemănător cu ceea ce trăisem când eram puști și tocmai fusesem acceptat în Actors Studio. Eram pe peron, la metrou, m-am urcat într-un vagon și m-am întors să mă uit la

ușile care se închideau.

Mi-am văzut reflexia în geam și mi-am zis: Sunt actor. Sunt membru al Actors Studio. Stând singur în avionul acela, am simțit o liniște interioară. Era un dar nespus de important și greu de descris – sunt atâtea sentimente la mijloc. Probabil că asta înseamnă să fii împăcat și mulțumit de tine însuți – într-un fel, nu știi de ce, dar ești împăcat.

Semăna, cred, cu ceea ce-mi imaginez că simt oamenii pe care îi văd sărind cu deltaplanele de pe stâncile din Montauk – după ce ai plutit prin aer atâta timp, e o alinare să aterizezi, în sfârșit, și din fericire nu ține prea mult. Când tocmai ai câștigat un Oscar, peste tot pe unde mergi, oamenii știu c-ai realizat ceva deosebit și așa se și poartă cu tine – cam o săptămână. Probabil de asta avem și sărbători ca Ziua Mamei sau Ziua Tatălui.

Simțim nevoia să ne bată cineva pe spate și să ne laude, să avem și o bucurie printre atâtea încercări. Când te gândești la ce ne rezervă viața, probabil niște oameni mai înțelepți decât mine au creat aceste mici răgazuri de aplauze pentru noi toți. „Bravo, te descurci grozav", „Ooo, la mulți ani", în timp ce te ciupesc de obraji, „Ești pe lumea asta de multă vreme și încă te ții bine pe picioare, bravo ție". Sau, de Ziua Tatălui, „Mulțumesc, tati, ești minunat". Cred că mesajul ăsta chiar îl am scris pe un Oscar în miniatură pe care mi l-a dăruit unul dintre copii. Gesturile astea ne ajută să rezistăm încă o noapte – sau o viață.

---

57 Billing, în limba engleză, se referă la ordinea în care apar actorii pe generic, în funcție de importanța rolului, experiența actorului, măsura în care numele unei vedete poate promova filmul etc. Top billing se referă la actorul căruia i se acordă cea mai mare importanță, numele lui putând apărea pe generic chiar și înaintea titlului filmului.

58 Scenariul scris de Bo Goldman se bazează pe romanul Il buio e il miele („Întuneric și miere"), al scriitorului italian Giovanni Arpino (1927–1897). Romanul mai fusese adaptat, în anul 1974, pentru ecranizarea italiană Profumo di donna.

11

PATRUZECI DE DOLARI PE ZI (ȘI GOGOȘI PE SĂTURATE)

Ce se întâmplă atunci când câștigi un Oscar după douăzeci și cinci de ani în industrie? Nu mare lucru, ca să fiu sincer. Nu prea știu cum îți schimbă statutul la Hollywood. M-am bucurat de atenție mai degrabă pe stradă, unde mă felicitau oamenii în mod constant. Există, desigur, și o urmare pe plan financiar – ești plătit mai bine pentru filmele în care joci. Dar oferte și oportunități de a face filme aveam deja și au continuat să apară. Așadar, continuam să fac ce făceam și înainte: să joc roluri de care mă simțeam cumva legat. În următorii câțiva ani, am reușit să joc în filme precum Obsesia, Donnie Brasco, Avocatul Diavolului, Duminică, pierzi sau câștigi și Scandal în industria tutunului, care s-au bucurat de multă atenție și au fost nominalizate la Oscar, iar mie mi-au oferit ocazia să lucrez și cu alți regizori talentați.

Primul din acest șir de filme a fost Carlito, o producție specială a lui Marty Bregman. Reveneam pe teritoriul meu, filmam în New York și colaboram din nou cu Marty, producătorul meu de nădejde, și cu Brian De Palma, un regizor extraordinar; totodată, era prima oară când lucram cu Sean Penn și cu Penelope Ann Miller, care erau fantastici. Fiind noi trei acolo, eu, Marty și Brian, aducea un pic a reuniune pentru Scarface, dar nu voiam să repetăm ce făcuserăm atunci, iar Carlito Brigante era cât se poate de diferit de Scarface, ca personaj. Nu se droga. Nu-și ieșea din fire. Era calm. În cele din urmă, o slăbiciune personală a fost cea care i-a pecetluit soarta, a dat dovadă de un strop de milă față de un rival pe care nu ar fi trebuit să-l cruțe.

Am făcut, în total, cinci filme cu Marty Bregman: Serpico, După-amiază de câine, Scarface, Când dragostea ucide și Carlito. Toate au avut succes, dar Carlito a fost ultimul film la care am lucrat împreună. De data asta n-a existat o despărțire, o ceartă; pur și simplu, fiecare a mers pe drumul lui. Marty avea țelurile lui, pe care voia să le urmeze, iar eu le aveam pe ale mele. Avea și o vorbă: „Vrei un film de succes? Dă-i o armă-n mână lui Pacino și pune-l pe afiș". Mai spunea și: „Al Pacino e cel mai deștept tip pe care-l cunosc – după zece minute". Bregman mă cunoștea bine. Știa ce fel de actor sunt și ce fel de actor vreau să fiu. Sigur că jucam și alt gen de roluri și, cu toate că m-ai văzut cu arma în mână într-unele dintre rolurile care m-au consacrat, personajele erau foarte diferite, în filme care spuneau povești diferite.

Simțeam deja că n-aș mai face un film cu gangsteri decât dacă personajul meu ar fi ceva ce nu am mai jucat. Și chiar așa a fost în Donnie Brasco, pe care l-am făcut vreo doi ani mai târziu. Omul meu, Lefty Ruggiero, făcea parte din Mafie, ceea ce nu e puțin lucru. Dar Lefty era „soldat", un mafiot de rang inferior, fără vreo perspectivă de ascensiune. Carlito Brigante era și el gangster, un tip care-și făcea veacul pe stradă, dar era romantic, un outsider. Lefty avea o tristețe aparte, cum mi se părea că nu mai jucasem până atunci.

Nu mai văzusem Donnie Brasco de douăzeci de ani, dar m-am uitat de curând și m-a surprins cât de emoționant este. Mike Newell, regizorul, voia să spună o poveste despre relația dintre acești doi bărbați, Donnie și Lefty, care s-au împrietenit și care, apoi, s-au întors unul împotriva celuilalt. Vorbim despre o perioadă în care filmele despre camaraderia dintre bărbați nu prea mai erau la modă, dar cred că Mike a procedat bine axându-se pe dinamica dintre cei doi, pentru că acesteia i s-a datorat succesul filmului.

Am filmat Donnie Brasco pe parcursul câtorva săptămâni geroase, în New York, cu o gașcă grozavă, din care au făcut parte Mike Madsen, Jimmy Russo și Bruno Kirby; izbucneam toți în râs când îl auzeam pe Mike Newell, care este britanic, pronunțând cuvântul „Maff-ia". Dar bucuria cea mai mare a fost să lucrez cu Johnny Depp, un tip extraordinar de amuzant, cu care m-am împrietenit imediat. Se uita uneori la mine și-mi zicea:

— Al, tu știi că ești sărit de pe fix, da? Adică, știi că ești chiar nebun de legat?

— Ah, da? îi răspundeam. Nici cu tine nu mi-e rușine.

Dacă am fi fost de aceeași vârstă și colegi de clasă, nu ne-ar fi lăsat să stăm în bancă împreună. În sfârșit, cunoscusem un Cliffy adult. Ne făceam unul pe altul să râdem, ca niște copii. În multe situații, vedeam lucrurile la fel. Când se întâmplă să cunoști un om cu care să rezonezi așa, nu mai vrei să te desparți de el vreodată.

Cu un an înainte filmasem Obsesia, primul meu proiect cu Michael Mann. Jucasem un polițist, un locotenent din Los Angeles pe nume Vincent Hanna. Hanna avea probleme personale, la nivel uman. Era schimbător, temperamental, arțăgos și mereu gata-gata s-o ia razna. Totodată, lua și cocaină uneori[59], iar eu îmi bazasem interpretarea pe lucrul ăsta. Filmasem o scenă în care intram într-un club și personajul meu trăgea niște cocaină pe nas înainte de a păși înăuntru. Nu știu de ce, dar Mike nu a păstrat scena respectivă în film. Explica în bună parte comportamentul personajului meu, iar fără acea explicație mi-e clar că anumite aspecte ale interpretării mele par extravagante. Dacă publicul ar fi văzut o secvență-două în care Hanna priza cocaină, cred c-ar fi înțeles mai bine ce făceam. Însă, chiar și fără droguri, intensitatea cu care-și trăia viața – cum își făcea treaba la serviciu, cum gestiona problemele – îi dădea libertatea de a se manifesta cu o asemenea energie. Aproape că era o tehnică pe care o folosea, ca detectiv, și funcționa.

Obsesia a fost un film deosebit pentru mine, fiindcă a fost primul în care eu și Bob De Niro am jucat, în sfârșit, împreună pe ecran (spre deosebire de Nașul II, în care am apărut amândoi, dar nu am avut nicio scenă împreună). A fost o ocazie excelentă să întărim relația pe care o aveam de atâta timp și care nu ținuse întotdeauna doar de noi.

Țin minte și acum cum l-am cunoscut pe Bob, cu o grămadă de ani în urmă, când locuiam cu Jill Clayburgh în Village. Ne plimbam pe Fourteenth Street și ne-am întâlnit din întâmplare cu niște cunoscuți de-ai ei. Printre aceștia era și un tânăr cu o privire neobișnuit de intensă. Era distant, într-un fel – nu te privea drept în ochi –, dar emana o carismă copleșitoare. Era Bob. Mi l-a prezentat Jill și mi-a spus că e un actor extraordinar. Mi-am dat seama că are talent – se vedea chiar și așa, doar cunoscându-l în treacăt. El îmi știa câteva dintre rolurile jucate în teatru. Am dat mâna, ne-am urat noroc și ne-am văzut de drum.

Când am filmat Obsesia, Bob îmi era deja prieten bun. S-a purtat întotdeauna ireproșabil. Nu s-a întâmplat niciodată să-l rog ceva și să nu mă ajute. Și Jill avusese dreptate, chiar era un actor extraordinar. Bob și cu mine am legat o prietenie mijlocită de filme – asta îl aprindea, îi oferea o cale de exprimare, și amândoi eram interesați de arta din spatele filmelor. Ne-au unit și frământările legate de succes și de faimă, prin care se întâmpla adeseori să trecem în același timp – mai ales când eram tineri și totul era nou.

Apoi au venit toate comparațiile forțate, am fost puși unul lângă altul și prezentați drept rivali doar fiindcă eram doi actori care își făcuseră intrarea în industrie cam în același timp și care aveau nume terminate în vocale. Cu toate că avem și lucruri în comun, suntem cât se poate de diferiți.

A existat o competiție între noi. Nu avea cum să nu existe. Mai ales că primeam oferte similare; roluri care ar fi putut ajunge la oricare dintre noi, pe care le putea juca oricare dintre noi. Acolo și doar acolo exista un iz de competiție.

Asta s-a mai întâmplat și cu un alt actor – când am început să joc în filme am trecut prin aceeași situație cu Dustin Hoffman. Nici nu îndrăzneam să mă compar cu el, îl adoram în Absolventul și în rolul lui Ratso Rizzo din Cowboyul de la miezul nopții. Mereu mi s-a părut că Dustin este un actor de geniu, dar nu am simțit c-am fi pe aceeași lungime de undă.

Nu țin minte să-l fi văzut pe Dustin în persoană decât o dată, pe străzile din New York, când încă nu eram cunoscut. El se plimba cu soția și cu câinele lui, un animal gigantic, și l-am salutat în timp ce îl opreau trecătorii și-i cereau autografe. I-am spus că sunt și eu membru al Actors Studio și a fost tare amabil cu mine. În timp ce dădea în continuare autografe, mi-a zis:

— Stai liniștit, asta o să faci și tu în curând.

N-aș fi băgat mâna în foc că mă entuziasma ideea asta, dar a fost drăguț din partea lui să mă încurajeze așa.

Pauline Kael, renumitul critic de film, spunea că sunt influențat de Dustin Hoffman. De fapt, ce a spus despre interpretarea mea din Serpico a fost că sunt

„adeseori imperceptibil diferit“ de Dustin Hoffman. Trebuie să fi fost ceva la modă, căci în perioada aceea zburau comparațiile în stânga și-n dreapta. S-a ajuns atât de departe, încât marele producător și impresar de teatru Alexander H. Cohen, un tip pe care-l apreciam foarte mult, a sugerat ca eu și Dustin să ne întâlnim la Madison Square Garden și să ne luptăm în ringul de box – și nu glumea. Însă i-am răspuns:

— Știi ce, pot să-ți zic de pe acum c-o să mă învingă Dustin. E un tip sportiv. O să mă facă KO.

Mă gândeam că Alexander ar fi avut mai multe șanse dacă îi propunea lui Meryl Streep să se lupte cu mine, în locul lui. Dar pe urmă mi-a venit alt gând cumplit: dacă mă bătea Meryl? Din fericire, meciul acela de box nu a avut loc niciodată.

A fost o perioadă în anii ’70 în care eu, Dustin Hoffman și Bob De Niro eram considerați un grup, trei actori aproape interșanjabili. Un tip ca Jack Nicholson era privit altfel, separat. La fel și Robert Redford. Dar, în timp ce eram toți considerați actori capabili să facă filme și să le asigure succesul comercial, Bob, Dustin și cu mine eram priviți ca niște actori de succes din New York – cu toate că Dustin se născuse și copilărise în LA –, ne educaserăm singuri și ne maturizaserăm în New York. Era o etichetă pe care o primeau unii actori.

Eu și Bob aveam să căutăm, de-a lungul anilor, modalități de a colabora la câte un film, dacă se putea, însă n-am reușit să găsim proiectul potrivit. Când Bob a primit un rol în 1900, filmul lui Bernardo Bertolucci, m-a sunat să mă întrebe dacă vreau să lucrăm împreună. Era entuziast:

— Hai, hai, vreau să jucăm rolurile astea împreună.

Dar știi deja care a fost deznodământul. Am revenit la șablonul meu. I-am răspuns:

— Bob, nu pot. Nu rezonez cu rolul ăsta. Nu înțeleg povestea. Nu știu cum să-l joc.

Când ne-a abordat Michael Mann pe amândoi cu scenariul pentru Obsesia, ne-a spus că ne putem alege fiecare personajul pe care vrem să-l jucăm: Hanna, polițistul, sau McCauley, hoțul. S-a nimerit perfect ca Bob să-și dorească rolul hoțului, iar eu să vreau să fiu polițistul.

Cât ne pregăteam să începem filmările, m-am întrebat întruna: Cum o să joc rolul ăsta? Apoi am făcut lectura scenariului, eram acolo eu, Bob, Val Kilmer, Jon Voight și încă mulți alți actori minunați, strânși în jurul unei mese. Bob avea un personaj colosal, exploziv, dar îl vedeam abordând rolul mai curând reținut, intens, îl interpreta ca pe un singuratic. Era superb. Mi-am dat seama imediat că eu aveam s-o iau în direcția opusă.

Michael Mann ne-a ales pe noi pentru că nu voia doi tipi la fel, voia să aibă contrast. Așa sporea tensiunea pentru o scenă de pe la mijlocul filmului, când ne așezam împreună la masă într-un restaurant și stăteam de vorbă pentru prima oară.

Când a venit momentul să jucăm scena din restaurant, Bob n-a vrut s-o repetăm deloc. Și mi-am zis: Are dreptate. Am ajuns pe platou și am început să filmăm direct. Nu am analizat-o, nu am stat de vorbă despre ea, nimic – am filmat. Bob a fost tare înțelept când a propus varianta asta.

În timpul care trecuse de când mi-l imaginasem pentru prima oară, când turnam Nașul III, filmul În căutarea lui Richard începuse să prindă formă. Îl puteam face așa cum îl visasem dintotdeauna. L-am finanțat din fonduri proprii, așa că nu trebuia să răspund în fața nimănui sau să mă conformez regulilor pe care le impun alții atunci când îți finanțează filmul și vor să-și recupereze investiția. Un film de artă este un risc, nu te poți aștepta să-ți scoți imediat banii și nici nu te poți supăra atunci când nu se întâmplă așa. Filmele de artă nu sunt făcute pentru succes comercial, au un cu totul alt public.

Dacă e să fiu sincer până la capăt, cred că îmi doream, pe de o parte, să fac filmul ăsta ca să exorcizez ceva, cum ar fi sentimentele pe care le trăisem când jucam Richard al III-lea pe Broadway, iar criticii spuseseră că am tras înapoi reprezentațiile din Shakespeare cu cincizeci de ani. Pe de altă parte, am făcut-o din admirație pentru artiști precum Orson Welles, un adevărat geniu al filmului. A făcut de toate de-a lungul carierei, și-a petrecut viața întreagă punând laolaltă filme, zbătându-se neîncetat să strângă bani pentru ele, neprimind niciodată atenția pe care ar fi meritat-o. N-aș îndrăzni vreodată să mă compar cu Welles, dar m-a inspirat mult și îmi place să cred că am avut o adevărată experiență wellesiană atunci când am făcut În căutarea lui Richard. Trecerea prin toate încercările de care se lovește un om care scrie, regizează și joacă într-un film – iar între timp face și vreo două filme comerciale – a presupus un dans delicat: implicarea și coordonarea tuturor actorilor care apăreau în diverse momente. Am filmat pe tot globul.

La În căutarea lui Richard am lucrat în perioada în care jucam în Carlito și am continuat lucrul la el și cât am făcut Obsesia. Michael Mann, un om de o generozitate deosebită și de o inteligență ieșită din comun, mi-a pus la dispoziție o parte din echipa Obsesiei, ca să lucrăm împreună la filmul meu – fără să stea o clipă pe gânduri, pur și simplu. Ce gest nemaipomenit! N-am să-l uit niciodată. Alegeam locurile de filmare. Alegeam actori. Mă dedicam acestui proiect cu tot ce puteam. Ziua lucram la un film, noaptea, la celălalt. Apoi, a doua zi, mă întorceam pe platouri și o luam de la capăt. Stăteam lângă piscină, în casa pe

care o închiriasem în LA, și revizuiam structura scenelor din În căutarea lui Richard, planificam bătălii, organizam totul în minte. Uneori așteptam să ajung în locul unde filmam și vedeam direct acolo cum se aranjau lucrurile. În perioada aceea am ajuns la concluzia că regizorii sunt mai sărițí de pe fix decât actorii, și cu asta cred c-am spus destul.

Munca asta mă însufleța. Este o energie aparte pe care o simți atunci când lucrezi la un film și nu trebuie să stai degeaba și să aștepți să fii chemat să-ți tragi dublele. Dacă te uiți la În căutarea lui Richard, o să vezi că hotărăsc cum să regizez o scenă chiar în timp ce joc în ea. Camerele filmează, scena e deja în desfășurare, iar eu joc în ea, o regizez, ies din cadru ca să-l las pe cameraman să vină mai aproape, în timp ce dirijez mișcările celorlalți actori făcându-le semne și gesturi ca un antrenor de baseball. E o adevărată tornadă de actorie și regie, iar mie mi-a plăcut la nebunie să fiu calmul din mijlocul acestei furtuni.

Într-o zi, în timp ce filmam În căutarea lui Richard, mi-am dus actorii și echipa tehnică la muzeul Cloisters[60] și la Catedrala St. John the Divine, unde l-am cunoscut pe Philippe Petit, extraordinarul artist al mersului pe sârmă, care avea brațele asemenea unor frânghii, atât de puternic era. Mersese pe sârmă de pe clădirea de peste drum până pe acoperișul catedralei, la patruzeci și cinci de metri deasupra solului – fără plasă. Ține minte asta. Voiesem să-mi duc actorii pe acoperișul bisericii, dar am văzut o grămadă de excremente de porumbel acolo, sus, și auzisem că sunt extrem de otrăvitoare. Îmi spusese și cineva de pe platou chestia asta.

Când i-am povestit lui Philippe, mi-a zis:

— Și ce dacă? Ce dacă e otrăvitor? Dacă moare un actor, moare pentru arta lui.

— Să mori pentru arta ta? i-am răspuns. N-aș lua-o la propriu, totuși. Metaforic vorbind, sunt de acord.

În cele din urmă, am găsit un loc fără excremente de porumbel în care să filmăm scena asasinării lui Clarence, fratele lui Richard. Nu era o bijuterie arhitecturală impresionantă, ca St. John the Divine, nu-mi dădea senzația că am pășit pe tărâmul lui Michelangelo, unde ai sentimentul că poți face orice. Într-un asemenea loc credeam că trebuie filmat Shakespeare. Dar am găsit altă variantă, în East Side, care era chiar mai bună. Acum puteam să-l ucidem pe Clarence. Oamenii de la biserica aceea au fost atât de cumsecade, încât ne-au permis să lucrăm acolo gratuit. A fost o experiență de-a dreptul memorabilă să filmăm scene medievale în New York. Orașul acela îmi oferise deja atât de multe, iar acum continua să mă suprindă, să mă bucure. N-o să uit niciodată sentimentul acela.

Mi-a prins enorm de bine să lucrez la În căutarea lui Richard. N-am fost

niciodată mai fericit de atât. Îmi împlinisem un vis, o viziune personală. Iar când am terminat, după patru ani în care fusesem absorbit de filmul acela, trebuia să-l vindem. Acu' era acu'. Dumnezeule mare, ce mă aștepta! Pășeam într-o lume cu totul nouă pentru mine. Eram pregătit pentru toate dedesubturile ei? Nici pe departe. Depinsesem toată viața de impresari, manageri și regizori pentru partea asta de afaceri. Și acum era vorba despre un film de artă – eram conștient că avea să fie greu de vândut. Marty Bregman, unde ești? Ajutor!

Au fost vreo două persoane care chiar au vrut să cumpere documentarul sau cel puțin să-mi dea banii pe care îi investisem. Așa că l-am vândut, ceea ce însemna să renunț și la control. Filmul a fost cumpărat de Tom Rothman, de la Fox Searchlight Pictures, divizia de filme independente a companiei Twentieth Century Fox, care scosese niște filme grozave. Iar, imediat ce l-a cumpărat, a fost avansat, ajungând director la Twentieth Century Fox, și a dispărut, inaccesibil, n-a mai fost responsabil de filmul meu. A fost o pierdere în toată legea – nu avea de ales, a trebuit să meargă în noua funcție, iar eu m-am bucurat pentru el, bineînțeles. Cu cine l-au înlocuit? Nu-i voi da numele. Dacă citește cartea asta, va ști că despre el e vorba. Doar o dată a fost nevoie să-l văd, că l-am și recunoscut. Fusese asistent de regie la un spectacol în care jucasem demult. Tot nu știa meserie.

Am avut câteva conversații telefonice cu cei de la Searchlight și m-am și întâlnit întâmplător cu unul dintre directorii lor într-un avion, am discutat un pic despre film. Mi s-a explicat că În căutarea lui Richard nu putea fi nominalizat la Oscar fiindcă nu era nici documentar sută la sută, nici film de ficțiune în sensul clasic, așa că nu exista o categorie în care să-l încadreze. Vreau să îți spun o chestie pe care mi-a zis-o Sidney Lumet cât se poate de clar: dacă l-ai turnat și e pe film, este film. Dacă pornește povestea din punctul A și ajunge în punctul B, este film. Dacă are un mesaj, este film. Știu că e o diferență între documentar și ficțiune. Ei bine, avea câte puțin din amândouă. Pedepsiți-mă. Împușcați-mă. La Hollywood nu poți să faci nimic ieșit din tipar. Am învățat un pic, am uitat un pic și am mers mai departe. Shakespeare de la groapă nu se-ntoarce.

Partea de marketing a fost cea la care am dat greș. Cu toate că fusese ideea mea, că eu îl scrisesem, regizasem și produsesem, tot nu eram în stare să mă mobilizez și să ies în lume ca să-l promovez și să-l vând. În tinerețe am vândut săpunuri ambalate de persoane nevăzătoare. Mergeam din ușă în ușă prin Bronx, iar uneori mai reușeam să vând câte unul. Săracul le vindea unora și mai săraci. Țin minte că la un moment dat mi-a deschis ușa o femeie și i-am recitat prezentarea săpunurilor. Mi-am dat seama că avea o privire mai mult decât prietenoasă. N-am profitat de ocazie și m-am cam ofticat mai târziu că n-am

făcut-o. Dar munca în vânzări e grea, iar eu nu am rezistat prea mult.

A trebuit să programăm proiecții ale filmului pentru cercetarea de piață. Acum nu-l mai vedeau doar prietenii mei; erau străini, aleși pentru că ar fi putut aprecia genul ăsta de nebunie. Nu știam ce se așteptau să vadă. Dacă huiduiau, dacă se ridicau și plecau de la filmul în care eu investisem atâta timp și în care pusesem atâta suflet? Aveam un singur gând în clipele acelea: Filmul meu e execrabil.

Apoi am sperat că, în chip miraculos, în timp ce îl transportam de la studioul de editare spre sala de proiecție, aveau să apară niște modificări care să-l facă un film bun. Publicul avea să se ridice în picioare și să aclame. Pe urmă mi-a venit o idee și mai bună: O să-i opresc cu totul, da, n-o să las oamenii să intre. Dup-aia m-am răzgândit: Nu, nu pot să fac asta, dar știi ce pot face? Le pot spune așa: „Vă mulțumesc c-ați venit, dar să știți că nu e un film pe bune. E doar un mic experiment al meu. Sunt actor, am vrut doar să văd dacă pot să fac ceva de genul ăsta, sigur nu e pe gustul dumneavoastră. Stați, dacă doriți, dar nu e cu supărare nici dacă plecați". Măcar gândurile astea m-au făcut să chicotesc un pic.

Am ținut proiecția într-o sală a impresarului meu, un spațiu destul de mare, în care puneam uneori filme de Pasolini și Visconti, filme care îmi păreau bune, valoroase, și voiam ca oamenii să vadă lucruri pe care în mod normal nu le-ar fi văzut.

La una dintre proiecțiile filmului meu a venit o femeie de patruzeci și ceva de ani. Era profesoară, parcă; era atrăgătoare, emana inteligență și distincție. A urmărit tot filmul, iar la final am văzut că plângea. Am privit-o uluit, am așteptat și m-am mirat. Cuvintele cu care a descris experiența au fost: „N-am crezut niciodată că l-aș putea înțelege pe Shakespeare, dar acum îl înțeleg". Avusese un soi de revelație. Ca și cum ar fi spus: „N-am avut încredere în latura asta a mea". Era o persoană educată, care probabil avusese toată viața o anume atitudine față de Shakespeare. Se ținuse departe de el și probabil se convinsese singură să-i privească de sus opera. Acum fusese mișcată până la lacrimi, simțindu-se și foarte încântată de ea însăși, și stânjenită de faptul că probabil pierduse niște momente din viață în care s-ar fi putut bucura de scriitura lui Shakespeare.

În căutarea lui Richard a fost primit binișor, însă adevărul este că m-a rănit faptul că nu a avut un succes răsunător. Nu a fost doar o dezamăgire. M-a afectat profund. Există momente în viață când te descurci onorabil, apoi suferi o respingere de genul ăsta, care umbrește complet orice succes. La momentul respectiv nu am gestionat în niciun fel dezamăgirea, fiindcă atunci când am trăit-o era prea dificil de conștientizat.

Mulți ani mai târziu, după ce m-am mutat din New York în LA, ca să fiu mai

aproape de fosta mea iubită și de copii, am ajuns la un moment dat la o petrecere în casa vecinilor. Gazda era o tipă influentă, un soi de mare mahăr, însă am ajuns s-o cunosc și să-mi dau seama că e o persoană cumsecade. În seara aceea, erau la petrecere multe vedete și mulți producători faimoși de la Hollywood, oameni sus-puși. Am făcut cunoștință cu câțiva dintre ei și am descoperit că niciunul nu știa de În căutarea lui Richard. Un film pe care îl scrisesem, regizasem și în care jucasem, cu o distribuție din care făceau parte niște actori britanici și americani extraordinari, înnobilând ecranul cu sclipirea talentului lor. Directors Guild of America mi-a oferit premiul Cel mai bun regizor pentru el, iar The New York Times l-a inclus pe lista celor mai bune zece filme din anul în care a apărut. Dar iată că acolo, la petrecerea aceea, nu îl știa nimeni. Nu numai că nu-l văzuseră, ci nici nu auziseră de el.

Aș putea analiza situația dintr-o perspectivă filosofică. Și mai greu de îndurat a fost faptul că eram la petrecerea aceea cu un prieten care la un moment dat spusese despre În căutarea lui Richard că e o capodoperă, iar acum nu voia nici măcar să admită că-l văzuse, ca și cum s-ar fi compromis dacă ar fi recunoscut. Îmi venea să-l înghiontesc și să-i spun: „Hai, frate, zi ceva! Tu chiar știi filmul". Dar n-a suflat o vorbă, n-a îndrăznit să spună ceva în cercul acela al Hollywoodului. În asemenea locuri trebuie să-ți placă doar ce e la modă. Mi-a luat foarte mult timp să învăț lecția asta. N-o demonizez, dar o înțeleg un pic mai bine acum. La momentul acela, m-am gândit o clipă să aduc rolele de film și să proiectez filmul chiar acolo, în casa femeii ăleia. Însă mă așteptau acasă doi copii mici.

După În căutarea lui Richard, n-am mai jucat Shakespeare aproape un deceniu, până când am acceptat rolul lui Shylock într-o variantă ecranizată a Negustătorului din Veneția, care a fost lansată în 2004. Regizorul, Michael Radford, făcuse până atunci niște filme excelente, iar producătorul, Barry Navidi, mi-a propus rolul după ce lucrase la un proiect cu Marlon Brando și cu Johnny Depp. Simțeam că Barry e un tip foarte inteligent, care înțelege în mod firesc actorul și arta cinematografiei. Îl cunoscuse bine pe Brando și mi-a povestit că Marlon m-a recomandat pentru rolul lui Shylock. Nici azi nu știu cum de a simțit Marlon rolul acela în mine. Dar, când am citit scenariul pentru film, am zis doar:

— Îl văd perfect, văd și direcția în care trebuie să-mi duc personajul. Vreau să-l fac.

Când ne-am dat seama că ne presează timpul, am adunat actorii din distribuție în New York –aveam eu un spațiu la mansardă în care puteam ține repetițiile – și ne-am apropiat mult. Am reușit să ne construim filmul în jurul

piesei, s-o interpretăm și să găsim lumea în care aveam să jucăm. Eram cu toții nespus de recunoscători pentru experiența aceea, care ne-a adus libertatea și înțelegerea de care ai mare nevoie când joci în orice film, și cu atât mai mult în Shakespeare.

Știam că Dustin Hoffman îl jucase pe Shylock pe Broadway și în Londra, dar lucrul cel mai frapant legat de Negustătorul din Veneția era stigmatul de a fi percepută ca o piesă antisemită. Renumele acesta negativ data chiar de când fusese creată, cu mai mult de patru sute de ani în urmă, iar de atunci se transmitea din generație în generație. Însă noi, ca public, ne-am schimbat. Dintr-o anumită perspectivă, piesa asta i se potrivește epocii moderne. Înțelegem prejudecata căreia îi este expus Shylock. Mulți dintre noi rezonează cu ce trăiește el. Nu sunt evreu, dar, din punctul meu de vedere, l-am gândit pe Shylock ca pe un om care este exilat într-un ghetou și abuzat de bigoți. Nu numai că-l tratează urât și-l scuipă, ci îi și fură fiica mult iubită, tot ce i-a mai rămas pe lume. Și, cu toate astea, are o demnitate aparte. Simte că faptele îi sunt justificate de tot ce a pătimit. Nu este un Iago, nici un Richard al III-lea, nu seamănă cu niciunul dintre celelalte personaje negative ale lui Shakespeare. Are un strop de eroism. E un supraviețuitor. M-am gândit că un asemenea personaj își găsește locul în lumea în care trăim azi și că un film despre el ar fi relevant.

Mi s-a părut că ecranizarea noastră a fost un film shakesperian bun, iar comunitatea evreiască l-a sprijinit. Însă n-am avut niciodată sentimentul că șefii de la Sony și l-au asumat întru totul, se temeau de o posibilă controversă creată în jurul personajului Shylock. Se pregăteau pentru ceva ce nu s-a întâmplat, pentru o reacție negativă care n-a apărut. Au organizat premiera la un cinematograf de pe Third Avenue, premieră la care m-am dus, dar de-abia reușeai să găsești locul ăla. Pur și simplu, încercau să ascundă filmul. A fost o mare ipocrizie și m-a mâhnit teribil. Atunci mi-am dat seama că oamenii care-l lansau nu aveau de gând să susțină filmul, dar, din câte înțeleg, s-a bucurat de mult succes și a fost una dintre cele mai profitabile ecranizări ale lui Shakespeare.

Aveam să-l mai joc pe Shylock de două ori. L-am jucat pentru Shakespeare in the Park, apoi pe Broadway, ambele puneri în scenă fiind regizate de Daniel Sullivan. Spectacolul nostru avea un impact tulburător mai ales datorită momentului în care lui Shylock îi este aruncată kippa pe jos – i-o smulg de pe cap, îl trag în cristelniță și îl botează, fiind forțat să se convertească la religia catolică. După ce îl scot de-acolo, ud leoarcă, el se întoarce la kippa, o ridică și și-o îndeasă pe cap, sfidător. Publicul izbucnea, de obicei, în urale la finalul scenei. Răzvrătirea aceasta avea să-l coste viața, probabil, iar sfidarea lui era limpede. Acesta a fost unul dintre momentele extraordinare adăugate de Daniel Sullivan

în spectacol și tocmai datorită lui mi-am dorit să joc rolul lui Shylock.

Mi-a luat luni întregi să-mi perfecționez interpretarea aceea – luni de repetiții, după ce făcusem deja un film și jucasem Negustătorul și în Central Park. Sunt convins că am avut doar de câștigat de pe urma timpului petrecut jucând în spectacolul ăsta, datorită acestui răgaz am avut o anumită libertate în interpretare și am fost apoi nominalizat la Premiile Tony, nominalizare care mi-a adus o mare satisfacție. Când lucrez la un rol o perioadă îndelungată de timp, reușesc să găsesc personajul în străfundul propriei ființe.

Mi-ar plăcea și acum să-l mai joc pe Shylock, poate în Anglia. Este unul dintre rolurile jucate de marii actori ai lumii – a contribuit la crearea reputației legendarului Edmund Kean. Când l-a jucat pe Shylock, oamenii au fost atât de zguduiți, încât, în timpul reprezentației, au ieșit în fugă din teatru și au oprit trecătorii de pe stradă, spunându-le că trebuie să intre și să vadă ce se petrece pe scenă.

Țin minte genul acesta de interpretare explozivă de când l-am văzut pe Jonathan Pryce jucându-l pe Hamlet. Când a ajuns la scena în care Hamlet trebuie să vadă fantoma tatălui său, în acea punere în scenă vedea fantoma ieșind chiar din el. Momentul acelui exorcism era atât de frapant, încât te ridica de pe scaun. Jonathan juca ambele roluri, iar vocea fantomei tatălui său răsuna din el, ieșind printre buzele lui Hamlet. Am văzut-o cu ochii mei, iar Shakespeare era purtat dincolo de o nouă graniță. Simțeai groaza care îi copleșea pe spectatori. Am fost fascinat să văd cât de departe poate ajunge un actor. Nu era nevoie să zdrobească niște mașini unele într-altele, n-avea nevoie de explozii spectaculoase. Nu avea nevoie de o pelerină de Superman. El făcea totul – își luase zborul cu replicile scrise de Shakespeare.

Îți imaginezi repetiția aceea?

— Hei, mi-a venit o idee: ce-ar fi ca rolul tatălui lui Hamlet să fie jucat tot de Hamlet, iar taică-su să-i iasă din burtă? Îl regurgitează.

— Uaaau, da, chiar vreau să-ncerc asta, frate, hai să vedem cum iese.

După spectacol am mers în culise și am stat de vorbă cu Jonathan. L-am întrebat:

— Cum reușești să faci asta de opt ori pe săptămână?

A zâmbit modest și mi-a răspuns:

— Nu-i așa greu, o jucăm doar de șapte ori.

Înțelegi la ce mă refer? Actorii, frate... Nimic pe lumea asta nu se compară cu actorii. Și înainte, și acum, ei sunt cei mai fascinanți oameni. Știu că lumea zice că sunt nebuni, egocentrici și așa mai departe. Îi acuzăm inclusiv de narcisism. Detestabil. Vrei să spui că oamenii pe care îi interesează propria persoană sunt narcisiști? Hai să fim serioși, tuturor ni se potrivește descrierea asta. Ei sunt

exact ce erau și acum două sute de ani: săriți de pe fix și cuprinși de o nebunie voioasă. Da, mai mulți din elită au intrat în rândul actorilor, dar nu uita că și ei sunt țăcăniți.

Am fost nominalizat la Premiile Tony pentru rolul lui Shylock de pe Broadway și am avut ocazia să joc cu Lily Rabe, fiica lui Jill Clayburgh. Lily este o actriță nemaipomenită, iar pentru mine a fost o încântare deosebită să joc alături de fiica fostei mele iubite. În perioada în care am lucrat împreună, între Lily și mine s-a creat un raport similar celui tată-fiică. Eu, cel puțin, asta am simțit și mi s-a părut minunat, așa cum și ea a fost minunată. În timp ce pregăteam spectacolul, am pierdut-o pe Jill în lupta cu cancerul, un lucru nespus de trist, care ne-a împovărat sufletele în tot răstimpul în care am jucat.

---

59 În original, chipping cocaine, situație în care o persoană ia drogul respectiv din când în când, ca să nu dezvolte o dependență. Poate lua un alt drog în mod regulat, iar cocaină doar ocazional.

60 Muzeu din New York specializat în artă și arhitectură europeană medievală.

12

PRIETENI POȚI SĂ-ȚI CUMPERI ORICÂND

Anul 2011 a început în forță. S-au născut gemenii mei și ai lui Beverly D'Angelo, un băiat și o fată. Acum eram un tată cu trei copii: cei mici, Anton și Olivia, și o fiică adolescentă, Julie. Ce putea fi mai frumos?

Eu și Beverly nu prea ne-am înțeles în legătură cu orașul în care urma să locuim. Viața ei era exclusiv în Los Angeles. Pentru mine, New Yorkul era acasă și dintotdeauna îmi dorisem să trăiesc acolo. Psihiatrul m-a avertizat să nu mă mut în LA. M-am mutat oricum.

Iată-mă, deci, la șaizeci de ani împliniți, începând o nouă viață, într-un nou oraș. Nu mă descurcam deloc în Los Angeles. Nu-i înțelegeam viața socială. Știam că aveam să mă întorc în New York cu orice ocazie.

M-am mutat prin LA cu micuții mei de mai multe ori, încercând să găsesc cea mai potrivită casă. Creșteam ce creșteam, ne mutam în altă parte, tot cu chirie. Eu și Beverly ne străduiam să învățăm cum să ne creștem copiii fără sprijinul celuilalt. Am stabilit drepturi de vizită, iar cei mici au stat cu câte unul dintre noi o perioadă de timp, până când am căzut de acord, în cele din urmă, asupra împărțirii egale a custodiei. Dar, chiar și atunci, munca mă mai ținea uneori departe de ei, când trebuia să călătoresc. Sunt nespus de recunoscător că au ajuns niște oameni așa echilibrați, având în vedere prin ce au trecut. Nu au primit întotdeauna atenția pe care și-o doreau sau pe care o meritau din partea mea și, cu toate că am încercat să mă implic cât mai mult posibil, o dată ce se destramă familia, totul devine mai dificil. Tare îmi doresc să fi înțeles asta și atunci.

Los Angelesul era cât se poate de diferit de New York, iar un newyorkez se simte ca un extraterestru în orice alt oraș. În LA era mult mai multă socializare; aici ai sentimentul că trăiești într-o comunitate, dar sunt anumite reguli pe care trebuie să le respecți, în funcție de suburbia în care locuiești. Beverly Hillsul este imens, dar unele dintre cartierele lui îți dau senzația că ești într-un club exclusivist unde au loc petreceri și cine festive, iar tu încerci să-ți găsești drumul prin beznă. La început mă înspăimânta gândul de a ieși singur, fiindcă mă rătăceam întotdeauna și nu reușeam să mai găsesc drumul spre casă. Dar multe dintre petrecerile din LA erau plăcute, m-am simțit binevenit și am avut norocul să dau peste oameni pe care îi plăceam cu adevărat. Bunul meu prieten Harold Becker și soția lui locuiau aici – amândoi au fost extrem de amabili cu mine. Harold chiar m-a plimbat prin oraș, mi-a mai arătat câte ceva pe ici, pe colo.

Și Charlie stătea în LA, în principal fiindcă îi pria clima – era deja afectat de scleroza în plăci, iar el și Penny lucrau ca profesori de actorie. Unii dintre actorii cu care colaborau erau faimoși, în vreme ce alții încă se zbăteau să răzbească în industrie; munca asta făcuse parte dintotdeauna din viața lor. Stăteau în Santa Monica, care, aveam să aflu, era cu totul diferit de Beverly Hills, unde locuiam

eu. La început, când am ajuns în LA, mă simțeam mai curând în trecere. Mergeam uneori prin centru, mă uitam la pictori și la artiști. Mă întrebam cum or fi fost anii '20 și '30 în orașul ăsta. Auzeam tot felul de povești și mai întrezăream câteodată o frântură din lumea de demult, dar în cea mai mare parte dispăruse. Rămăseseră doar o mulțime de clădiri înalte și traficul, din cauza căruia îți venea să te lași păgubaș și să nu mai mergi nicăieri. Am început să mă întreb: Chiar sunt în stare să trăiesc aici?

Los Angelesul este într-o oarecare măsură provincial. E provincial prin faptul că identitatea orașului decurge din felul în care își câștigă oamenii traiul, din sursa activității lor. Iar în Los Angeles acea sursă sunt filmele. Este un oraș industrial, iar industria este showbusinessul. Nu ești niciodată departe de oamenii cu care lucrezi, iar unii te vor judeca nu doar în funcție de munca ta, ci și de reputația pe care ți-ai creat-o de-a lungul anilor.

Mi-a luat ceva timp să văd partea bună a Hollywoodului. În anumite medii, trebuia să ai mare grijă, fiindcă moneda de schimb era bârfa. Era ca și cum primeai doar spuma, frișca de deasupra, dar dedesubt ceașca era goală, niciun strop de cappuccino. Am fost odată la o petrecere, acum vreo douăzeci de ani, la ziua de naștere a lui Harold Becker. M-am uitat la ceas, era 10 seara și toată lumea plecase deja. L-am întrebat:

— Harold, unde s-au dus toți oamenii ăștia? Ce s-a întâmplat?

— Ah, păi, știi doar, așa e la Hollywood.

— Cum adică, la Hollywood? Ce legătură are asta cu petrecerea?

— Nimeni nu vrea să stea până la 10. Nu vor să se facă târziu, să se îmbete și să spună ce nu trebuie cui nu trebuie.

— Pe bune?

Câteva săptămâni mai târziu, eram la altă petrecere, un eveniment de după Premiile Oscar, din Century City, într-un apartament cu vedere panoramică spre Hollywood. Era foarte elegant și veniseră o mulțime de vedete. Chiar mă simțeam bine, aveam o grămadă de oameni interesanți cu care să stau de vorbă. În seara aceea am cunoscut-o pe Oprah. Tocmai mă pregăteam să plec de la petrecere cu un prieten, când am văzut o tipă pe care o cunoșteam – o actriță, și chiar o actriță foarte bună –, ținea în mână un pahar și plângea. Nu m-am putut abține și am întrebat-o:

— Ce s-a întâmplat? Ești bine?

M-a privit cu ochii înlăcrimați și mi-a răspuns:

— Cred c-am spus ce nu trebuia cui nu trebuia.

Se temea că jignise un om care îi putea schimba viața. O asemenea teamă poate crea tensiune și încurajează superficialitatea. Dacă stai de vorbă cu cineva

și te cenzurezi neîncetat, nu mai rămâne loc pentru spontaneitate. Mă uitam la biata femeie care plângea, o compătimeam și-mi spuneam: Ce sentiment ciudat!

Cel mai grav e când ofensezi un critic, și naiba știe cum poți să eviți greșeala asta. Eu prefer să mă țin departe de oamenii care au genul ăsta de putere. Înțeleg să te cenzurezi ca să nu rănești omul cu care stai de vorbă. Dar, dacă te cenzurezi fiindcă nu vrei să-ți pui în pericol jobul sau cariera, dispare latura umană a conversației. Cum să legi prietenii adevărate, dacă te prefaci tot timpul?

M-am întâlnit odată cu un tip care era șef mare la Hollywood. Dacă l-aș numi producător, i-aș minimaliza importanța – tipul ăsta era deasupra tuturor. Eu nu-l știam, fiindcă nu stăteam mai deloc prin Hollywood. Ca să fiu sincer, rareori știam cu cine stau de vorbă prin LA, recunoșteam doar oamenii văzuți în filme.

Deci l-am cunoscut pe tipul ăsta într-o seară, când eram într-un restaurant și-mi făceam de cap. Nu mai beam, dar tot mai aveam un strop de nebunie în mine, făceam pe mafiotul. Eram pe cai mari, o țineam numai în replici amuzante, mă miram și eu că aveam atâta poftă de distracție la șaizeci și ceva de ani. Am făcut cunoștință spontan, habar n-aveam cine e. Dar se pare că ne-am distrat de minune și am râs mult cu acest mare mahăr, mai ales că aveam chef să mă dau în spectacol. Nu-mi dădeam deloc silința să-l impresionez, iar uneori așa e cel mai bine. Cum zice Hickey în The Iceman Cometh: „Aș simți că-s liber și aș vrea să sărbătoresc un pic". Chiar m-am simțit bine cu tipul ăsta.

Câteva zile mai târziu, m-a sunat impresarul meu. Îl căutase cineva din partea lui Cutărică, voia să ne vedem în biroul lui de sus, din Cerurile Hollywoodului – cică v-ați văzut într-o seară și i s-a părut că ești extrem de amuzant. Mi-am zis: Serios? Nu-s amuzant la cerere, uneori pur și simplu nu sunt. De ce să mă întâlnesc acum cu tipul ăsta? Sper că nu se așteaptă la încă o reprezentație.

În același timp, reușeam și să mă simt bine în LA. Aveam prieteni, aveam o viață în regulă. Mi-am spus: Nu vreau să frec menta aiurea pe-aici. Cât padel[61] să joci, până la urmă? Stilul meu de viață era extrem de costisitor – aveam un personal tot mai numeros, întrețineam două case, cele două apartamente și un birou, îmi susțineam financiar și copiii. Cheltuiam trei sau patru sute de mii de dolari pe lună, o grămadă de lovele, și voiam să mă mențin activ, așa c-am mai făcut câte un film-două.

Am jucat în Acum sunt 13, o franciză cu niște actori grozavi și cu un regizor nemaipomenit, Steven Soderbergh, așa că știam că sunt pe mâini bune. Îmi plăceau mult George Clooney, Brad Pitt, Don Cheadle, Matt Damon și ceilalți din echipă. Era un grup ca lumea și m-am bucurat să lucrăm împreună. Numai că nu știam nimic despre film. Charlie a zis că scenariul e bun, așa că mi-am jucat rolul și gata. Jonglam cu multe lucruri în perioada aceea. Trebuia să dăm o fugă

în Las Vegas, să filmăm acolo vreo două zile, și țin minte că am întrebat dacă mă pot întoarce în LA imediat după filmare. Aveam copiii la mine și voiam să ajung acasă cât mai repede. La momentul respectiv, mi se părea că am energia necesară.

Aveam o mulțime de lucruri de făcut – aveam grijă de copii, încercam să mă ocup de viața profesională și să fac față haosului obișnuit care părea să mă însoțească pretutindeni. Aveam sentimentul că alerg neîncetat și că în curând o să mă izbesc de un zid. Ce să mai zic despre soarta tragică a omului? Mă gândesc la ce mi-a spus Bertolt Brecht într-o seară liniștită de vară, când stăteam amândoi pe un leagăn. Eram destul de prăjiți, fumaserăm câte ceva amândoi și ne dădeam în leagăn în toiul nopții, iar undeva în depărtare se auzea o petrecere.

— Al, tu știi care-i tragedia omului?

— Nu, zi-mi. Chiar vreau să știu.

— E prea rezistent, supraviețuiește prea mult.

— Auzi, Bertolt, te superi dacă-ți fur vorba asta și-o folosesc eu într-o carte, într-o bună zi?

— Chiar te rog. Nu e ca și cum noi doi chiar ne-am cunoscut. Eu am murit în Berlinul de Est când tu erai adolescent, în Bronx.

— OK, mersi frumos. Acum poți să-i spui fetei cu care stăteam în leagăn să se ntoarcă? O trimiți tu înapoi?

— Sigur, puștiule, oricum am de scris.

În timp ce se îndepărta, am strigat după el:

— Auzi, ai putea să-mi scrii și mie o piesă?

Nu cred că m-a auzit.

Am impresia că am deviat un pic de la subiect. Cred c-aș avea nevoie de o gorilă din aia de vreo două sute cincizeci de kile, care să mă aducă înapoi pe calea cea bună. Asta îmi zicea Charlie, demult de tot, prin anii '60, când ne plimbam pe străzile din New York, pe trotuare și peste poduri, sprințari ca niște vagabonzi care se antrenează pentru un maraton, în timp ce recitam în gura mare din Dylan Thomas sau Allen Ginsberg sau, preferatul meu, cântam Jingle Bells. Îmi zicea:

— Ți-ar trebui o gorilă mare, de vreo două sute cincizeci de kile, să te lege în lanțuri și să te țină bine, că parcă ai din ce în ce mai multă energie.

Întotdeauna am avut multă energie și zău că e un lucru bun. Când mai las de dorit la capitolul inteligență, compensez cu energie.

După ce m-am mutat în Los Angeles, tot trebuia să-mi satisfac impulsurile creatoare, simțeam din nou nevoia asta. Așa că am început să lucrez la încă un film propriu, în același stil ca În căutarea lui Richard. De data asta m-am concentrat asupra unei piese care m-a contrariat întotdeauna și pe care o jucasem la Circle in the Square, Salomeea, a lui Oscar Wilde. Îl adoram pe

Wilde, adoram și piesa, așa că am pornit într-o aventură ce avea să dureze aproape zece ani, făcând filmul Wilde Salomé, care explora viața lui Oscar Wilde; seara jucam în Salomeea pe scenă, iar ziua eram în studio, filmând o altă versiune a spectacolului.

Wilde Salomé spune multe despre ceea ce se întâmpla în viața mea la momentul respectiv – îmi creșteam copiii și încercam să mă adaptez la noul oraș. Barry Navidi, care a produs filmul Negustătorul din Veneția, se mutase și el în LA. E absolut minunat să lucrezi cu Barry; este extrem de deschis și știe cum se fac filmele. Totodată, era suficient de nebun încât să ne cânte în strună mie și pasiunii mele pentru Oscar Wilde. A durat o viață să turnăm filmul prin LA, în timp ce eu jucam și în alte filme. Jonglam cu multe lucruri și, în același timp, mă ocupam și de copii. Chiar apar și ei în film.

Am avut marele noroc să cunosc o actriță extraordinară, Jessica Chastain, care o joacă pe Salomeea. Absolvise relativ recent Julliardul și era fenomenală. Imediat ce a început să dea proba, mi-am dat seama că e talentată. M-am întors spre producătorul Robert Fox și l-am întrebat:

— Visez cumva?

Dispăruse orice îndoială cu privire la versiunea de film. Știam că găsisem actrița care avea s-o joace pe Salomeea.

M-am implicat în Wilde Salomé la un nivel foarte profund. Poți să-l consideri un film de casă, personal. Dar nu-mi pasă ce zice lumea. Mi-am savurat mica aventură cu piesa lui Wilde și am investit o grămadă de bani în film. Am lucrat la el ani întregi și am ținut proiecții particulare înainte de a-l lansa. Am ținut o proiecție pentru Prințul Charles, căruia i-a plăcut mult, iar în San Francisco ni s-a făcut onoarea de a fi organizată Ziua Wilde Salomé, în cinstea filmului nostru, precum și o proiecție specială la Cinematograful Castro. A fost o plăcere să fac filmul ăsta, chiar dacă nu s-a bucurat de toată atenția pe care o merita. Aparține aceleiași categorii ca The Local Stigmatic, În căutarea lui Richard și Chinese Coffee. Sunt filme al căror țel nu este câștigul financiar – țelul lor ține chiar de momentele în care sunt proiectate. Îmi place intimitatea din acele clipe; le proiectezi pe un ecran micuț și le văd cincizeci sau șaizeci de persoane. E aproape ca o experiență de teatru.

În afară de ceea ce cheltuiam cu Wilde Salomé, aruncam cu banii în toate direcțiile, tocmai fiindcă îi aveam. Sau, cel puțin, credeam că am. Iar contabilul îmi ținea isonul. Făceam multe dintre prostiile pe care le fac oamenii care nu știu nimic despre bani și care mai sunt și nesăbuiți. La un moment dat, fiica mea, pe atunci în vârstă de șapte ani, a avut un coleg de școală al cărui tată era actor și care avea nevoie de niște bani. Am zis doar:

— OK, cât îți trebuie?

I-am dat 65 000 de dolari. Nu mă așteptam să primesc ceva înapoi. Am făcut de multe ori lucruri de genul ăsta. Și nu fiindcă voiam să demonstrez că sunt generos, pur și simplu eram convins că am de unde să dau. Mă simțeam de parcă aș fi câștigat la Monopoly. Nu era real. Nimic nu mi se părea real. Însă, aveam să aflu în curând, era cât se poate de real.

La vremea aceea, contabilul meu era un tip cu mulți clienți faimoși. Însă prietenii au început să mă avertizeze că nu era de încredere.

În 2011, stăteam în sufrageria casei închiriate în Beverly Hills și-mi analizam situația financiară, lucru pe care îl făceam extrem de rar. Plătesc o sumă ridicolă de bani ca să închiriez ditamai vila elegantă în Beverly Hills, fiindcă mă gândesc mereu că este o chestie temporară, că o să mă mut în altă parte sau o să fac cine știe ce altceva. Evident că n-am făcut-o și iată c-am reușit să stau cu chirie în aceeași casă douăzeci de ani. Nu trebuie să fii contabil ca să-ți dai seama că e o risipă teribilă de bani, iar faptul că el nu-mi atrăgea atenția ar fi trebuit să fie un semn.

În momentul acela, când începusem să intru serios la bănuieli, escrocul de contabil nu mai venea să stăm de vorbă. Rareori apărea el, își trimitea mereu câte un aghiotant. Nu mă simt în largul meu când e vorba despre lucruri față de care nu simt o legătură sau despre care nu știu suficient. Iar acum ședeam la o masă, trecând în revistă tot felul de notițe, și aghiotantul care îl reprezenta pe contabil stătea în spatele meu. Am zis:

— E ceva aici. Am o grămadă de bani.

În ultima vreme nu mai lucrasem cine știe ce și mersesem cu familia într-o vacanță în Europa. Eram conștient că tocmai cheltuisem o grămadă de bani, fiindcă dusesem copiii, bonele lor și încă vreo două persoane până în Londra și apoi în Danemarca, pe urmă înapoi în LA, cu un superb avion privat Gulfstream 550. Când erau ocupați copiii, mă pregăteam pentru rolul lui Jack Kervorkian – urma să începem filmările pentru Doctorul „Moarte". Închiriasem un etaj întreg în hotelul Dorchester din Londra și ne stabiliserăm cartierul general, de acolo porneam în fiecare zi spre obiectivele turistice pe care voiau copiii să le vadă. Am mers și la Billund, în Danemarca, locul de naștere al Legoului, fiindcă asta era pasiunea gemenilor pe vremea aia. Chiar am stat la hotelul Legoland, unde totul e făcut din piese de Lego. Nu știi ce-i arta până nu o vezi pe Monalisa făcută din Lego. Ăsta da aruncat cu banii. Făceam chestiile astea fiindcă aveam mijloacele necesare și fiindcă era vorba despre copiii mei.

Acum, întors acasă, în Beverly Hills, și stând la masa aceea, m-am întrebat: Cum e posibil să fi cheltuit atâta, iar la întoarcere să am mai mulți bani decât la

plecare? Mi s-a părut interesant. M-am întors spre contabil și i-am zis. Îl lăudam. Oare asta însemna să faci bani? Habar n-aveam. Nu investeam în nimic. M-am uitat la tipul ăla și am spus:

— Uau, ce mișto!

Apoi i-am remarcat expresia. Nu o s-o uit niciodată. A ridicat din sprânceana dreaptă. Doar un pic. Ca și cum ar fi venit cineva la el și i-ar fi zis: „Ia fă chestia aia a ta cu sprânceana. Haide, Sam, mai fă o dată".

Și mi-am spus: E simplu. E clar. Sunt sigur. Timpul a stat în loc. Am pus-o. Din asta nu știu cum mai scap. Și-a lăsat jos sprânceana, iar eu i-am zis:

— Mulțumesc c-ai venit.

Era un tip tânăr, vesel, și-a luat registrele și a plecat. Ce aveam să mă fac?

Știam că e ceva în neregulă, dar nu știam cât de grav este și nici ce se întâmplase exact. A doua zi am mers la un avocat din LA și i-am spus:

— Cred că am probleme mari. Simt că ceva nu-i bine.

I-am explicat tot. După ce mi-a auzit povestea și s-a uitat la vreo două conturi bancare de-ale mele, mi-a zis:

— Știu pe cineva în New York care lucrează pentru familia Rockefeller, cred c-ar fi bine să mergi să stai de vorbă cu el.

Așa c-am mers la New York să mă întâlnesc cu tipul ăsta. Îl chema Shelby Goldgrab – ce nume grozav pentru un contabil![62] Felul în care mi-a vorbit m-a făcut să mă simt imediat în largul meu și mi-am dat seama că și el mă plăcea. Mi-a spus:

— Vreau să mă întâlnesc o dată cu omul ăsta al tău.

S-a întâlnit, deci, cu contabilul meu, apoi mi-a zis:

— Al, trebuie să scapi imediat de el. Nu numai că-i escroc, e un escroc arogant.

Îl știam pe Shelby doar de vreo săptămână, cam așa, dar mi-a mai spus:

— Îmi ești simpatic. Nu vreau să ajungi să vinzi pixuri în fața la Carnegie Hall.

Am izbucnit în râs.

— E amuzantă imaginea asta.

Și-a luat imediat o expresie serioasă și m-a țintuit cu o privire demnă de Corleone.

— Nu glumesc.

Apoi a adăugat:

— Stai liniștit, Al. Tu vezi-ți de lucru, mai câștigă niște bani și o să poți să-ți cumperi alți prieteni.

N-o să uit niciodată replica asta.

Eram falit. Avusesem cincizeci de milioane, însă nu-mi mai rămăsese nimic.

Aveam câteva proprietăți, dar nu și bani. În domeniul ăsta, când câștigi zece milioane pe un film, nu sunt chiar zece milioane. Fiindcă după ce plătești avocații, impresarii, agentul de PR și taxele la stat, din alea zece milioane mai rămâi cu vreo patru și jumătate. Dar tu trăiești mult peste ce ți-ai permite, fiindcă te-ai obișnuit cu binele. Și așa pierzi totul. E foarte ciudat cum funcționează. Cu cât câștigi mai mulți bani, cu atât ai mai puțini. Pe-asta mi-a zis-o Marty Bregman.

Cheltuiam atât de mult și pe lucruri atât de inutile, încât pierderea era enormă. Ușa mea era mereu deschisă, trăiau pe spinarea mea și oameni pe care nici nu-i cunoșteam. Un fel de: „Haideți, poftiți cu toții! Al are bani și-l doare-n cot!“ Chiar și după ce am fost tras pe sfoară, tot datoram impozite la stat pe banii dați altora. Cu toate că aveam doar două mașini, ajunsesem, nu știu cum, să plătesc pentru șaisprezece, precum și pentru douăzeci și trei de telefoane mobile despre care habar n-aveam. Omul care se ocupa de amenajarea grădinii primea patru sute de mii pe an, atenție, pentru amenajarea grădinii unei case în care nici măcar nu locuiam. Nu exagerez cu nimic. Și lista continuă. Nici măcar nu semnam eu cecurile – le semna contabilul, iar eu le lăsam așa. Eu nu mă uitam, el nu-mi spunea câți bani am sau unde se duc. Nu eram atent cine ce primea. Ideea era așa: să avem grijă ca actorul ăsta bătut în cap să fie fericit, să lucreze în continuare, iar noi o să avem doar de câștigat. S-a dovedit că tipul nici n-avea asigurare, că așa nu îl puteam da în judecată ca să recuperez măcar o parte din pierdere.

Banii erau doar unul dintre lucrurile care veniseră la pachet cu succesul. Nu știam ce să fac cu ei, fiindcă nu-mi plăcea ideea c-ar trebui să învăț aritmetică. Eram prea bătrân. Ar fi durat prea mult. Și nu credeam că o să mă descurc.

Dar nu mi-am pierdut niciodată speranța. Țin minte c-am zis:

— Păi, măcar sunt încă aici.

Era ceva eliberator în toată nebunia asta. Într-un fel, simțeam că stilul de viață era cel care profitase de mine. Căzusem în capcană, purtându-mă ca un om care avea mult mai mulți bani decât aveam eu, de fapt. Iubita mea de atunci, Lucila, m-a sprijinit întru totul, la fel și alți prieteni și oameni apropiați. Am intrat într-un fel de „mod de supraviețuire“, lucru de care sunt capabil. Viața pe care am trăit-o m-a înzestrat cu capacitatea de a supraviețui. Și ce era să fac? M-am pus pe lucru.

Sărisem deja de șaptezeci de ani. Nu mai eram tinerel și nici nu aveam să mai fac atât de mulți bani din filme cum făcusem până atunci. Sumele imense cu care eram obișnuit nu mai intrau în discuție. Bătuse pendula, iar mie îmi era tot mai greu să găsesc roluri. Presupun că asta pățesc toți actorii – pe măsură ce îmbătrânesc, primesc mai puține oferte. Eram nevoit să accept cam orice rol

apărea.

A trebuit să-mi schimb bugetul. Aveam două case, așa c-am vândut una dintre ele. Înainte nu acceptam niciodată să apar în reclame, dar acum am jucat într-o reclamă la cafea, regizată de Barry Levinson. A fost difuzată în Australia, în mai multe rânduri, și a făcut o groază de bani. În timpul filmărilor am aflat că fusese arestat contabilul și că era acuzat de organizarea unei scheme piramidale. A fost condamnat la șapte ani și jumătate de închisoare. S-a vorbit despre chestia asta la știri, dar foarte puțin; erau alte vremuri, n-a stârnit rumoarea pe care o stârnise Bernie Madoff cu doar doi ani înainte. Și eu am încercat s-o trec sub tăcere. Pentru o persoană faimoasă, aproape că nu există ceva mai grav – ce ți-e că mori, ce ți-e că ajungi falit.

Seminarele au fost o altă mare descoperire pentru mine. Pe vremuri, mersesem des prin facultăți și stătusem de vorbă cu puștii care își doreau să ajungă actori – într-un fel, jucasem pentru ei. Le povesteam câte ceva din viața mea, îmi puneau întrebări. Aduceam pe scenă cărți ale prozatorilor, dramaturgilor și poeților pe care îi admiram. Recitam câteva monologuri, câteva poezii. Îmi făcea plăcere. Era o legătură cu un public la care țineam mult. Mă simțeam bine când împărtășeam lucrurile astea. Mă întorceam un pic la teatru. Și nu eram plătit. O făceam pur și simplu.

Acum, că eram falit, mi-am spus: Ce-ar fi să mă apuc iar? Sunt o mulțime de locuri în care pot să țin seminarele astea. Nu neapărat în facultăți – eram conștient că există o piață mult mai largă pentru așa ceva. Așa că am început să mă deplasez. Și am descoperit că mergea bine. Aveam public, încă eram apreciat. Proiectam un montaj cu fragmente din diverse producții în care jucasem, apoi apăream pe scenă și stăteam de vorbă cu cineva care îmi lua un fel de interviu, povesteam fel de fel de întâmplări. Era captivant, iar oamenii își doreau să mă asculte. Citeam din Shakespeare, din Eugene O'Neill și din mulți alții, țineam sesiuni spontane cu întrebări din public. Primeam întrebări foarte interesante și mi-am dat seama că-mi face mare plăcere să vorbesc despre trecut. Seminarele astea erau bine plătite – dacă țineam unul pe lună, aveam din ce să trăiesc în luna respectivă. Era și ăsta un mod de a-mi câștiga traiul.

Înainte să ajung falit, jucam în filme doar dacă simțeam că rezonez cu rolul care îmi era oferit, când puteam aduce o contribuție reală. Acum sunt 13 a ieșit bine. Am făcut și 88 de minute, care a fost un dezastru. Apoi am jucat în Crime justificate, cu Bob De Niro, și n-a fost un film bun. Dar le-am făcut pe toate pe vremea când credeam că am bani, deci nu lucram la proiectele astea în speranța c-o să mă îmbogățesc. Chiar credeam cu tărie că o să iasă niște filme valoroase.

Jack și Jill a fost primul film în care am jucat după ce am pierdut banii. Ca să

fiu sincer, am acceptat fiindcă nu aveam nicio altă ofertă. Adam Sandler își dorea să apar în film, iar studioul mi-a dat o cârcă de bani. Așa că am jucat în Jack și Jill și jobul ăsta m-a ajutat financiar. Țin tare mult la Adam, a fost minunat să lucrez cu el și ne-am împrietenit. Unde mai pui că, pe deasupra, e un actor grozav și un tip nemaipomenit.

A urmat apoi un amestec ciudat și distonant de roluri. Mi-a plăcut unul dintre filmele în care am jucat, Umilirea, fiindcă am lucrat cu Barry Levinson. Avea la bază romanul lui Philip Roth, iar pe autor chiar l-am cunoscut la o petrecere în New York. Când l-am văzut, stătea pe un scaun și mă privea cu o expresie foarte serioasă. I-am zis:

— Salutare, domnule Roth. Sunt Al Pacino.

Avea o privire pur și simplu tulburătoare. Cu o voce rece, impasibilă, mi-a răspuns:

— Da. Știu. Cine. Sunteți.

Așa că m-am gândit: Păi, da, sunt faimos. Mă știe de prin filme. O fi văzut Nașul, ceva. Dar îmi plăcea la nebunie cum scrie, chiar eram fan, așa c-am continuat să trăncănesc.

— Lucrez la un film după o carte a dumneavoastră, Umilirea. Și e foarte amuzantă.

Mi-a răspuns pe același ton lugubru:

— Nu. E. Amuzantă.

— Ah, da, sigur, nu e amuzantă, de fapt. Dar, ca să treci peste dramă, uneori ai nevoie și de o latură amuzantă.

El doar a repetat:

— Nu. E. Amuzantă.

— Sigur. Așa e. Aveți dreptate. Nu e amuzantă.

Și m-am îndepărtat cu grijă, bătând în retragere, până am ajuns în stradă.

Atât de sumbră a fost conversația asta, încât ar fi un eufemism să spun că s-a comportat ciudat. Abia de curând mi-am amintit că îl cunoscusem, de fapt, cu mulți ani înainte. Luasem cina cu Roth și cu Claire Bloom, doar noi trei, în Londra, cândva în anii '90, pe când ei doi încă erau căsătoriți. E genul de situație în care ajungi uneori – mă întrebase o cunoștință: „Vrei să ți-l prezint pe Philip Roth?" Habar nu am despre ce am vorbit, am uitat complet cina aceea. Erau doi oameni extrem de interesanți și le admiram creațiile. Cum ar fi putut să fie plictisitoare seara petrecută cu ei? Dar iată că, cincisprezece ani mai târziu, l-am întâmpinat cu: „Îmi pare bine de cunoștință", ca și cum nu-l recunoscusem. Nici nu-i de mirare că avusese expresia aceea: îl insultam. Ce om normal uită pe cineva în halul ăsta? Nu mai beau, așa că nu mai am scuza asta, dar presupun că uneori pur și simplu sunt absent.

Barry Levinson îmi este prieten bun și a fost minunat să lucrăm împreună la Umilirea. L-am angajat și pe Buck Henry, ca să scrie împreună scenariul. Am avut niște actori extraordinari, Greta Gerwig, Dianne Wiest și minunatul Charles Grodin, care între timp s-a stins. Și am făcut filmul ăsta pentru vreo două milioane de dolari. L-am făcut pe fugă.

Am jucat și în Manglehorn, fiindcă îl lăuda multă lume pe regizor, David Gordon Green. Era foarte la modă într-un anumit cerc de la Hollywood. Partea cea mai bună la Manglehorn a fost c-am mers în Austin, Texas, și am luat cina cu Terrence Malick, unul dintre cei mai buni cineaști din istorie. A fost plăcut să lucrez cu David Gordon Green, dar cred că i-am trimis vreo sută de e-mailuri după ce am văzut filmul finalizat. Inițial, când am fost de acord să mă implic în proiect, mi s-a părut că scenariul are niște părți foarte bune, în special finalul – datorită finalului am acceptat rolul. Dar el nu numai c-a schimbat finalul, ci a scos tot ce era în scenariu, așa încât filmul se încheia cu totul altcumva. Despre asta i-am scris la nesfârșit, dar n-a vrut să mă asculte. Se mai întâmplă.

De pe urma filmului Manglehorn m-am ales cu un lucru grozav: l-am cunoscut pe Harmony Korine, care juca și el în film. Harmony este pur și simplu un tip magic. Și mai este, întâmplător, și nepotul lui Joe Chaikin, care a avut rolul principal în The Connection, spectacolul produs la Living Theatre, și care a pus bazele Open Theater, un remarcabil grup de teatru experimental din Manhattan, de mare succes în anii '60 și '70. Eram un fan înfocat al lui Joe, iar Harmony mi s-a părut fascinant. Avem o scenă împreună, într-un loc care e un fel de combinație între un cazino și o sală de jocuri. Harmony, în personaj fiind, a început să improvizeze și a ținut-o așa vreo zece minute – a fost uluitor. Eu doar îmi jucam rolul și mă întrebam unde avea să ajungă cu improvizația. Aveam sentimentul că îl ascult pe James Joyce sau că-l privesc pe Robin Williams. Nu-mi venea să cred ce scotea omul ăsta pe gură. Știu că filmarea aceea trebuie să existe pe undeva, dar, la fel ca finalul din scenariul original, pe care l-am și filmat, n-a ajuns pe ecrane.

Am lucrat la filmele astea pe gratis. Iată-mă, deci, un om ajuns falit, muncind gratuit, când ar fi trebuit să joc în filme care să-mi aducă bani. Dar la momentul respectiv nu aveam variante bănoase. E drept că primeam mereu oferte. Unele dintre filme au văzut lumina zilei, altele nu. Am avut ocazia să lucrez cu prieteni buni, ca Fisher Stevens, pe care îl știam de mulți ani. Fisher mi-a fost regizor în Trei tipi duri și ne-am distrat de minune; filmul n-a ieșit chiar la înălțime, cu toate că avea potențial. Pe urmă a fost Danny Collins, care este unul dintre preferatele mele și care mi-a dat șansa să lucrez din nou cu Christopher Plummer și cu alți actori pe care i-am admirat dintotdeauna, ca Annette Bening, Jennifer Garner și amicul meu Bobby Cannavale. Dan Fogelman, un tip extrem de

simpatic și de talentat, a scris Danny Collins cu mine în gând pentru rolul principal. Eram cu toții convinși că filmul putea să aibă succes. M-am simțit foarte bine la filmări și mă bucur și acum când îl mai văd pe la televizor. Am jucat în multe filme care aveau o scânteie și am sperat, ca toți cei implicați, că avea să se aprindă și să ardă cu o flacără puternică. Poate că nu s-au ridicat la înălțimea celorlalte filme ale mele, dar tot aș vrea să le aduc un mic omagiu, fiindcă m-au ajutat să mă întrețin de-a lungul anilor.

Am făcut și o mulțime de filme slabe, pe care nu le voi pomeni, strict pentru bani, în perioadele când ajungeam cu fondurile aproape pe zero. Și știam, pe undeva, că erau slabe, dar mă convingeam singur că le pot ridica nivelul, să fie măcar mediocre. Apoi am început să bag bani în proiectele astea – terminaserăm de filmat și postproducția era într-un stadiu avansat, încercam să ne dăm seama dacă puteam salva ceva. Îmi ziceau:

— Ah, nu ne permitem alt editor.

Iar eu mă ofeream să scot bani din buzunar. Așa am început să plătesc pentru niște lucruri pe care n-ar fi trebuit să le plătesc. Ai zice că mă învățasem minte, dar pur și simplu atât de inconștient pot să fiu. Dacă tot joc într-un film, hai măcar să-l facem de nota 7, nu de 5. Hai să ne asigurăm că n-o să fie ceva atât de cumplit, încât să merit să fiu aruncat în închisoarea cineaștilor.

Știam că pot să mă întorc pe Broadway și să am succes. Însă ar fi însemnat să fiu departe de LA și de copii. Pe de altă parte, nu puteam să fac genul ăsta de spectacole de teatru în Los Angeles și nu puteam să câștig atâția bani în piese off-off-off Broadway, în care chiar îmi doream să pot să joc. Ironia face că momentul în care am avut cea mai mare nevoie de bani a fost cel în care am acceptat să joc pe gratis în Negustătorul din Veneția, fiindcă era vorba despre Shakespeare in the Park, creația marelui Joe Papp. Știam că, dacă ne iese un spectacol bun, putem ajunge pe Broadway. S-a dovedit a fi bunicel, iar eu m-am simțit minunat jucând în fiecare seară pe scena din Central Park. Mă bucuram să joc gratuit acolo, doar de dragul publicului.

Am luat personajul Shylock și l-am schimbat astfel încât să se potrivească spectacolului pe care îl jucam în parc. Am avut un regizor fantastic, Daniel Sullivan, care m-a ajutat la tot pasul. Am simțit din nou focul pasiunii pentru un rol. Seară de seară, veneam la muncă, urcam pe scenă și-mi spuneam: În seara asta o să joc rolul ăsta, și o să-l joc fără să știu ce urmează să fac. O să-mi spun replicile fără să știu ce o să spună celălalt actor, iar cuvintele o să iasă în mod spontan. O să joc de pe un moment pe altul. O să fiu viu și o să particip la tot ce mă înconjoară. Asta avea să-mi schimbe interpretarea, iar emoțiile, și corpul, și energia aveau să se deschidă în fața vieții – aproape ca o improvizație, dar cu

replicile marelui Shakespeare.

Nu am izbutit s-o fac, dar asta îmi propusesem, și, astfel, eșecul a fost palpitant. O să reușesc? O să ajung acolo unde îmi doresc? O să izbutesc să intru în starea în care eram aseară, când m-a aplaudat publicul în picioare? Pot să mai obțin asemenea aplauze? Sunt numai provocări, provocări și iar provocări, și de asta iubesc atât de mult teatrul. Totul e sub controlul tău, mingea e la tine. Nu pot spune c-am reușit, dar din când în când ideea asta a mea a insuflat o viață nouă rolului – vechea interpretare a lui Edmund Kean, despre care fantazam în delirul meu. E cu totul altceva pe scenă, sub stele, univers, planete. Nu e puțin lucru să poți spune: Uau, am reușit să fac asta de vreo două ori în viață – aproape c-am atins Sfântul Graal. Când spectacolul s-a mutat din parc pe Broadway, toate repetițiile astea mi-au fost de mare ajutor, căci interpretarea mea a devenit și mai bună. Am fost nominalizat la Premiile Tony, dar știam că aș fi putut face și mai mult, aș fi putut merge și mai departe cu rolul acela, iar ăsta e lucrul cel mai important – zbaterea. Am fost încântat când Daniel Sullivan mi-a spus că, jucat la interior, spectacolul era și mai frapant.

Am revenit pe Broadway doi ani mai târziu, de data asta cu versiunea pentru scenă a Glengarry Glen Ross, și știu c-a fost un eșec. Lucram cu o echipă foarte bună, dar pur și simplu nu am avut suficient timp pentru repetiții. În film îl jucasem pe Ricky Roma, în vreme ce pe scenă urma să joc rolul lui Shelly Levene. Trebuia să învăț totul de la zero. Nu știu dacă aș fi reușit vreodată să-l fac pe Shelly Levene cum trebuie – poate dacă aș fi repetat vreo douăzeci de ani. Erau dialoguri scrise de David Mamet, iar eu uneori ajungeam la un monolog, nu știam cuvintele și puneam de la mine. Bieții colegi din distribuție erau nevoiți să se descurce cu alte replici în fiecare seară, dar s-au purtat minunat cu mine și au aterizat întotdeauna în picioare. Încă sunt apropiat de doi dintre ei; sunt genul de prieteni pe care chiar te bucuri că-i ai. Și publicului a părut să-i placă. Criticii sunt critici.

Îmi plac riscurile pe care ți le asumi pe scenă. Eram în toiul stagiunii în care jucam Glengarry și iată-mă în rolul lui Shelly Levene dansând – chiar am dansat, m-am balansat un pic, am făcut vreo doi pași jucăuși. M-am întrebat și eu de unde a venit treaba asta cu dansul. Mai târziu, când am încheiat stagiunea, m-am gândit mai bine și mi-am dat seama: tata se pricepea la dansuri de societate. Câștigase chiar niște premii în competiții. Și știi ce? Tata era om de vânzări, unul excelent, cum fusese pe vremuri și Shelly Levene. Făcusem pașii aceia fără să-mi dau seama, jucasem un om de vânzări care știa să danseze. Ceva din mine ieșise la iveală.

M-am mai întors pe Broadway și câțiva ani mai târziu, tot într-o piesă a lui Mamet. Aceasta, intitulată China Doll, nu mai fusese niciodată pusă în scenă și,

din păcate, nu eram pregătiți când a trebuit să începem reprezentațiile. Nu am reușit să punem pe picioare actul al doilea. Era, în esență, un one-man show, cu toate că exista și un al doilea personaj, jucat de Christopher Denham, un actor și un tip nemaipomenit – a fost o plăcere să petrecem timp împreună și să jucăm pe aceeași scenă. Dar, vreme de aproape două ore, eram singur pe scenă, cu o mulțime de cuvinte pe care trebuia să le rostesc. Dacă aș fi jucat în spectacolul ăsta șase luni, le-aș fi învățat cu siguranță – ar fi devenit parte din mine. Dar nu aveam timp pentru așa ceva.

Așa c-o să-ți spun un secret. Cel mai grozav lucru despre care am aflat atât de târziu în viața mea de actor. Prompterele. Există promptere așezate strategic pe scenă, care îți servesc replicile pe tavă. E drept că durează ceva, dar, dacă îți cunoști personajul, dacă l-ai studiat și l-ai trecut prin ființa ta și înțelegi ce iese acum la suprafață, începi să te simți mai liber și să-l folosești.

Pe vremuri, era un om care stătea sub scenă și le dădea replicile actorilor, dacă se întâmpla ca vreunul să se încurce – se numea sufleor. Era un instrument demodat chiar și pe vremea lui Shakespeare. Sunt sigur că până și ei primeau replici cu o seară înainte. Îi și văd. Actorul era pe scenă, declamând „A fi sau…", și pe urmă trăgea de timp până auzea de sub podea „a nu fi". Poate că așa a apărut pauza aceea din monolog.

Așadar, jucam în China Doll și îmi instalasem strategic promptere peste tot pe scenă. Înțelegeam, în sfârșit, de ce împânzea Marlon platourile de filmare cu cartoane pe care avea scrise replicile. Era pentru prima oară de la The Indian Wants the Bronx când chiar nu știam dinainte ce aveam să spun în fiecare seară – ieșeam pe scenă și vedeam cum se leagă lucrurile. Aleluia, aleluia, revenisem, în sfârșit, acolo unde îmi era locul. Și eram, practic, aruncat în arenă, să mă sfâșie de viu presa. Dar știam că trebuie să ajung undeva cu rolul acesta, iar după a șasea săptămână, și a șaptea, și a opta, am reușit. Când începea spectacolul, mă duceam în lumea aceea, în locul pe care îl iubesc cel mai mult, unde nu știu ce o să spun sau ce o să fac în clipa următoare și, cumva, izbutesc. Și cu toate că mi se desprindeau de pe buze cuvintele scrise de autor – și era David Mamet, nu oricine –, erau vorbele mele.

Ce ziceți de asta, domnule Stanislavski? Cum le poți explica așa ceva studenților de la teatru din ziua de azi? Să iasă pe scenă fără să aibă habar încotro o s-o ia piesa și să spere că se descurcă? Au venit oameni în culise și mi-au povestit că erau uluiți de ceea ce văzuseră. Rămăseseră cu gura căscată, mai ales fiindcă auziseră atâtea lucruri rele despre spectacol și despre interpretarea mea de până atunci. Îi priveam lung și le zâmbeam, conștient că-mi iese. E drept că nu jucam în fiecare seară la același nivel, eram conștient de asta. Dar de două ori pe săptămână, poate, îi dădeam gata. Îmi plăcea să le văd reacțiile, după ce

spectacolul fusese atât de prost primit inițial.

Pur și simplu devoram textul, lucram pe el la nesfârșit, ca să-mi înțeleg personajul. Îl absorbeam în săptămânile acelea de repetiții, apoi în fiecare seară în care îl jucam. Când intram pe scenă, era undeva în mine, iar eu aruncam totul și mă luam după promptere. Era un pic mai ușor să ies și să-l abordez liber.

Însă a fost greu cu China Doll pe Broadway, fiindcă oamenii îmi pecetluiseră deja soarta. Uneori, când ești faimos și ai deja o reputație, ești privit mai curând ca un întreg portofoliu, decât din perspectiva ultimului rol pe care l-ai jucat săptămâna trecută. Ești înzestrat cu niște calități pe care, de fapt, nu le ai. Faima și talentul tău de actor sunt exagerate. Îți vine să faci și tu ca Marcus Aurelius, împăratul roman care avea un tip ce stătea lângă el în carul de luptă, astfel încât, atunci când norodul îl aclama, el să-i spună: „Nu uita că ești doar un simplu om. Ești doar un om".

Uneori, vedetele de film nu se întorc pe scenă după un eșec-două, fiindcă totul se petrece live și e epuizant. E greu ca, în timp ce încasezi atâta răutate, Zmeure de Aur peste Zmeure de Aur, să ieși pe scenă seară de seară și să joci. Când am făcut China Doll aveam aproape optzeci de ani și mă confruntam cu toate astea. Cum a zis Bob De Niro în Taurul furios, după ce l-a umplut Sugar Ray Robinson de sânge și de vânătăi, dar n-a izbutit să-l dărâme la pământ: „Nu am căzut niciodată". O parte din mine încă are pornirea asta și trebuie să am mare grijă cu ea. Dar știu și satisfacția pe care o simți când izbândești în pofida faptului că toți te judecă greșit – când poți spune: „V-ați înșelat în legătură cu mine, o să supraviețuiesc" –, iar asta m-a motivat când am jucat în China Doll. Nu am căzut niciodată.

Când aveam cincisprezece ani și mergeam la High School of Performing Arts, am jucat rolul principal, al producătorului Sidney Black, în montarea vechii piese a lui Moss Hart, din anii 1940, Light Up the Sky, rol care a ajuns faimos datorită lui Sam Levene. Cred că am reușit să fac rolul acela cu un soi de credință la care apoi am aspirat mereu. Eram pe sârmă, eram un fluture și zburam sus, tot mai sus, până în locul căruia îi spun Nirvana. Dumnezeu ți-l dăruiește. Dumnezeu hotărăște că poți ajunge acolo. De ce? Fiindcă ai aripi. Nici nu știi că le ai până nu îți atrage Dumnezeu atenția asupra lor. Cum a spus Michelangelo: „Doamne, eliberează-mă de mine însumi ca să te pot sluji".

Suntem oameni. Nu trăim în înalt, printre zei. Ni se ridică atâtea piedici în cale, ne încurcăm în atâtea pânze de păianjen. Dar când dispar toate astea și zbori, iubire, nicio euforie nu se compară cu sentimentul acela – cel puțin, așa am simțit eu. Deci cam jumătate din interpretările mele mergeau, jumătate nu prea, iar ce mai rămânea nu era bun de nimic. Dar om sunt și eu.

Uite c-am devenit sentimental. Știi că am zis că într-o bună zi o să joc în

măreața piesă de Broadway din Ceruri. Când mi-a luat un interviu pentru Inside the Actors Studio, James Lipton m-a întrebat:

— Ce credeți c-o să vă spună Dumnezeu când o să vă întâmpine la porțile Raiului?

— Sper c-o să-mi zică: „Repetițiile încep mâine, la 3 după-amiaza".

---

61 Sport care se practică folosind o rachetă și o minge, similar tenisului și squash-ului.

62 În traducere literală, goldgrab înseamnă „înhață aurul".

13

ȚĂRMUL NEȘTIUT

Trebuie să-mi fac plimbarea de după-amiază prin cartier. Cică e un bun exercițiu fizic, iar la vârsta mea e nevoie de mai multă mișcare. Așa că-mi pun ochelarii de soare și niște căști. Am pe mine un pardesiu mare, gros, iar obrajii îmi sunt acoperiți de păr alb. Merg pe străzi ca un urs polar și se face tot mai cald. Sunt o specie amenințată. Sunt pe cale de dispariție.

Mă plimb și mă gândesc ce aș putea să fac de acum încolo. Simt că lumea se închide în jurul meu; opțiunile sunt tot mai puține. Îmi doresc să fac o adaptare cinematografică a Regelui Lear. Am producător. Am regizor. Am scenarist și chiar și un scenariu pe care îl tot șlefuim de un an. Pentru rolul principal mă am pe mine. Ar trebui să fie suficient. Dar e o adaptare foarte ambițioasă și o să fie nevoie de o grămadă de bani.

Fiindcă sunt în Beverly Hills, după primii zece pași mă observă cineva. Sunt niște oameni pe trotuarul de vizavi și mă recunosc. Am șapcă pe cap, ochelari de soare, căști. Cum mă recunoașteți? Zău că meritați un premiu. Fiindcă, da, e chiar Al Pacino, dar mai e și altcineva.

Când gemenii mei aveau vreo opt ani, îi aduceam într-o zi acasă de la școală cu mașina, iar fiica mea, Livvy, m-a întrebat:

— Tati, tu ești Al Pacino?

— Păi, și-și. Sunt și Tati, sunt și Al Pacino. Nu vezi că am două capete? Și ale tale sunt amândouă, iubito. Sunt ale tale cu totul.

A râs și a început să-mi citească dintr-o poveste, iar eu, tot conducând și ascultând-o, mi-am spus: E foarte frumoasă povestea asta. Așa că am întrebat-o:

— De unde ai cartea aia?

Mi-a răspuns Anton, fratele ei:

— Nu e dintr-o carte, ea a scris-o.

Atunci am aflat că fiica mea are talent la scris. De fapt, știusem dintotdeauna.

Acum mă plimb pe străzi și mă gândesc că trebuie să iau taurul de coarne, să fac un film. În mod normal, în momentul ăsta aș fi apelat la Marty Bregman. Era un bun mediator, șmecher, impresar. Dar nu-l mai am pe Marty. Cum ziceau versurile alea: „Unul câte unul, prietenii de demult ne părăsesc".

O să fac singur proiectul ăsta de film. Simt focul acela în mine, fiindcă știu că am găsit, în sfârșit, ceva ce mi se potrivește. Și am senzația că am dat timpul înapoi cu câteva decenii. Dacă ai un anumit gen de personalitate, lucrurile astea te mențin pe linia de plutire – proiectele născute din pasiune sunt cele care ne țin în viață.

Avea Bette Davis o vorbă: „Dacă scenariul e bun, dacă regizorul e bun, nici nu mai trebuie să te plătească". Și știi ceva? Avea dreptate. Nu m-am apucat de actorie cu gândul să câștig mulți bani. Doar când am ajuns falit am jucat ca să fac

bani. Știi, eu sunt omul ăla cu mai multe nominalizări la Zmeura de Aur decât Oscaruri.

Mă trezesc dimineață. Aseară, când m-am culcat, mă simțeam în regulă. Ce s-a întâmplat în timpul nopții, de acum mă dor toate oasele și nu văd aproape deloc? Știu că dacă aștept suficient, vreo două ore, cam așa, de obicei picioarele își revin. O să pot să-mi întind un pic brațul stâng.

O să mi se limpezească mintea. O să văd un pic mai bine. Poate că e vârsta de vină, fiindcă am o mie de ani. Prima oară când am pățit chestia asta cu ochii aveam nouăsprezece ani și tocmai închiriasem un apartament la intersecția dintre Eleventh Street și Avenue A. Era o dărăpănătură din East Village. M-am trezit într-o dimineață în mijlocul bucătăriei – pentru că acolo era patul –, am deschis ochii și m-am uitat prin apartamentul acela micuț, m-am uitat la fereastra care dădea în stradă, la pat, la frigider, m-am uitat și la cada care se afla tot în bucătărie, și mi-am zis: De ce nu văd?

Nu știam ce se întâmplă, dar speram să treacă repede, iar pe vremea aia îmi reveneam destul de rapid. Însă nu vedeam bine nici atunci – nici acum nu văd cum trebuie. Am aflat mult mai târziu că sufăr de distrofia Fuchs – o boală a ochilor care afectează corneea și se agravează odată cu înaintarea în vârstă. Acum mă simt așa în fiecare zi când mă trezesc.

Trebuie să recunosc că am slăbit un pic și mi-e mai bine. Ai zice că sunt chipeș sau ceva, de îndrăznesc să mă îmbrac așa de prost. Combin garderoba înfiorătoare cu ce rămășițe de frumusețe mai am. Acum câțiva ani jucam într-un spectacol pe Broadway, iar într-o seară am ajuns la teatru în mare întârziere. Evident, nenorociții m-au fotografiat cu gluga pe cap, la intrarea actorilor. Nici măcar nu eram pe trotuar, tocmai pășeam spre bordură, peste un șanț. În poza aceea, stau adus de spate și ridic privirea spre ei, efectiv ca ultimul vagabond de pe stradă. Am și două pungi de plastic în mâini, naiba știe ce căram în ele. Probabil că oamenii și-au spus: Omul ăsta e zgârcit ca dracu'. Așa a ajuns? Poate să aibă și bani în pungile alea. Își încasează cecurile și umple pungile cu bani. Ăsta e cel mai bine plătit actor de pe Broadway. Și în halul ăsta arată? O să mă dea afară din sindicatul actorilor.

Oamenii vin și mă întreabă:

— Vai, putem să facem și noi o poză cu dumneavoastră?

— Sigur. În regulă, faceți poza.

Nu văd decât că ești vedetă. Nu văd că arăți de parcă te-a scos cineva pe trotuar din tomberon.

Acum câteva zile am auzit în treacăt la televizor un actor în vârstă, faimos, care spunea într-un interviu: „Nu mă interesează să par tânăr". Îmi venea să-i zic: „Asta fiindcă nu mai ești tânăr, blegule". Pe bune, nu vrea să pară tânăr? Amice,

n-ai niciun cuvânt de spus. Nu mai ești tânăr și punct.

Am evitat întotdeauna cuvântul carieră. Dar se pare că e inevitabil. Am avut o carieră. Ca să ai o carieră lungă, trebuie să te adaptezi când înaintezi în vârstă. Cariera multor actori s-a scurtat fiindcă au îmbătrânit. Îi găsești la televizor – pe vremuri, vedetele în vârstă ajungeau la televizor, la un moment dat își primeau propria emisiune. Nume uriașe, ca Barbara Stanwyck, Joan Crawford și Bette Davis au făcut trecerea spre televiziune.

Am jucat de câteva ori în proiecte de televiziune și au fost niște experiențe foarte plăcute. L-am jucat pe Roy Cohn în Îngeri în America, miniserie scrisă de Tony Kushner și regizată de Mike Nichols, doi dintre cei mai buni profesioniști cu care am lucrat vreodată.

Am jucat în Hunters, de David Weil. I-am jucat pe Phil Spector pentru David Mamet și pe Jack Kervorkian și Joe Paterno pentru Barry Levinson. Au fost niște roluri grozave.

Am fost elogiat pentru interpretarea din filmele acestea. Ba chiar am primit două premii Emmy. A fost o experiență colosală să-l cunosc personal pe Jack Kervorkian, când mă pregăteam să-l joc.

Am stat un pic cu el în Detroit și s-a dovedit a fi unul dintre cei mai inteligenți oameni pe care îi știu.

Era, în același timp, cea mai pro-viață persoană pe care am cunoscut-o vreodată – în timpul războiului, pe câmpul de luptă, făcea transfuzii cu sângele soldaților morți, ca să-i salveze pe cei vii. A testat procedura asta pe el însuși și s-a ales cu hepatită. Credea cu adevărat în ceea ce făcea. Jack era de-a dreptul fanatic în convingerile lui, genul de om care face orice pentru principiile în care crede – așa a și ajuns să stea opt ani în închisoare.

Îmi plăcea la nebunie simțului umorului lui Kervorkian. Felul în care a fost tratat mi-a frânt inima. L-am întrebat la un moment dat:

— Jack, tu ai fost la închisoare. Cum a fost? Ce mai ții minte de atunci?

— Țin minte sforăitul.

Răspunsul lui m-a lăsat cu gura căscată.

Când mă gândeam că făcuse închisoare, îmi imaginam mereu că totul se petrecuse ca-n Păsărarul din Alcatraz, în care Burt Lancaster aștepta scurgerea lentă a unei condamnări pe viață într-o celulă mică, în izolare. Țin minte că la un moment dat l-am văzut pe Burt Lancaster în alt film, juca rolul unui bunic. Am crescut văzându-l cutezător, un actor care putea face aproape orice, apoi, spre finalul vieții, uite că apărea pe ecrane ca bunic, slab, bătrân, muribund. M-am întrebat: Așa o să fiu și eu într-o zi?

După ce a jucat în Nașul II, Lee Strasberg a început să fie privit mai curând

ca actor și primea o mulțime de oferte. Țin minte că i-am spus:

— Te tot distribuie în roluri de bătrân, dar tu ești tânăr.

Voiam să spun că are sufletul tânăr și că putea juca alte roluri, care să reflecte tinerețea asta – însă adevărul este că nu putea. Era un om în vârstă. Așa că trebuia să joace roluri de oameni în vârstă. Probabil chiar mai în vârstă decât era el, de fapt.

Eleonora Duse, marea vedetă a secolului al XIX-lea, considerată cea mai bună actriță a epocii ei, alături de Sarah Bernhardt, a jucat-o pe Julieta pe scenă când avea șaizeci de ani – și Julieta ar trebui să aibă treisprezece ani. Ian McKellen, un actor extraordinar, îl joacă pe Hamlet într-un film, are optzeci și ceva de ani, iar lumea îl copleșește cu laude. Se spune că trebuie să-l joci pe Hamlet după ce ai trăit o viață lungă, iar Ian cred că poate pătrunde înțelepciunea piesei. Cred în ceea ce face și aștept cu nerăbdare să-l văd și eu în rol. Însă trebuie să ne adaptăm la vârsta pe care o avem, ăsta e tristul adevăr.

Acum, când mă privesc în oglindă, văd un amestec dintre un lup bătrân care-și arată colții și un munte de păr alb, așa că întreb:

— Tu ești, Al?

Totul ține de impactul vizual. Nu contează cât de suplu sunt, cât slăbesc, tot am ditamai claia de păr alb. Mă dă de gol, orice aș face. Și nu contează unde sunt când mă fotografiază oamenii, nu se vede decât părul alb. Iar cei mai mulți din industrie îl observă imediat. Nu cred că ne pierdem vreodată energia. Ne pierdem doar frumusețea.

Mi-am dorit dintotdeauna să-l joc pe Napoleon. La un moment dat, Stanley Kubrick se gândea să mă distribuie în rolul ăsta, dar proiectul respectiv n-a mai fost făcut.

Apoi am primit un scenariu bun, scris de William Mastrosimone. Acțiunea avea loc în ultimii ani de viață ai lui Napoleon, după ce a fost exilat și a pierdut puterea, dar eram deja prea bătrân ca să-l joc. Acel Napoleon era un rol pe care știam că pot să-l joc – rar apare un personaj scris pe care să-l înțelegi atât de bine și atât de firesc cum am înțeles eu textul lui Mastrosimone. E un rol fantastic, dar toate platformele de streaming au refuzat proiectul, spunându-mi că scenariul e prea sofisticat, însă știu că adevărata problemă e că sunt prea bătrân.

Mare păcat că n-am putut face filmul ăsta, dar sper și mă bucur că măcar va avea alt actor norocul să-l joace.

Bun, sunt un om căruia nu i-a mai rămas prea mult timp, să recunoaștem. Nimeni nu are prea mult timp, ce-i drept, dar mie mi-a rămas și mai puțin. Perspectiva asta schimbă felul în care privești lumea. La patruzeci și șapte de ani

nu poți privi viața așa. Poți încerca să-ți imaginezi, dar nu poți să simți. Și tocmai de asta apare singurătatea la bătrânețe.

Acum trebuie să mă gândesc serios la ce voi lăsa în urmă. Pentru asta, am nevoie de sfaturile unor oameni mult mai inteligenți decât mine. Eu nu am primit niciodată vreo moștenire. Nu exista conceptul de testament. Nu exista nici conceptul de cont bancar, de fapt, când eram tânăr. Pur și simplu, în familia mea nu exista așa ceva.

Habar nu aveam ce înseamnă lucrurile astea, dacă nu jucam într-un spectacol sau dacă nu citeam vreun roman în care să fie vorba despre așa ceva. Cred că în Frații Karamazov am auzit prima oară de testament. Altfel, am trăit fără să mă gândesc la asemenea lucruri.

Nu-mi trecea prin cap că, atunci când moare cineva, primești ceva. Cum trăiești fără gândul ăsta? Trăită așa, viața are un soi de nevinovăție. Moartea nu-ți aduce niciun câștig. Moartea nu înseamnă decât că pierzi pe cineva, iar sentimentele tale din acel moment sunt legate doar de persoana care s-a stins. Unii oameni doar mor, în timp ce atunci când îi pierzi pe alții simți că ți-a fost smulsă o bucată din tine.

Mă întreb cum e posibil să îmbătrânești, dar să nu te simți bătrân. Nu-mi dau seama cum am ajuns aici. Mulți oameni care trec de optzeci de ani nu pricep cum au ajuns acolo. Chiar am încercat să mănânc anumite alimente și să fac anumite lucruri? Am trăit o viață haotică. Știu că, dacă aș fi continuat să beau și să iau pastile, aș fi murit acum vreo douăzeci și cinci de ani. Faima și bogăția îți schimbă complet viața personală. E obligatoriu să te adaptezi. Țin minte de mult de tot, când mă frământam în legătură cu faima nou dobândită, că Lee Strasberg mi-a zis:

— Dragule, pur și simplu trebuie să te adaptezi.

Dacă aș fi știut atunci ce știu acum, i-aș fi răspuns:

— La nesfârșit, adică? O dată la doi-trei ani trebuie să mă readaptez?

Faima chiar îți schimbă viața – este o avalanșă de stimuli care te potopesc. Unii buni, unii răi, unii urâți, iar pentru cei mai mulți oameni e o situație dificil de gestionat. De asta, mulți recurg la droguri și alcool, așa se protejează de lucrurile care îi copleșesc, mai ales dacă sunt tineri atunci când trec prin încercarea asta.

Cei mai mulți nu au obrazul suficient de gros încât să treacă peste toate minciunile și zvonurile despre ei care circulă. Cum spune și Brecht în piesa lui In the Jungle of Cities: „În starea ei naturală, pielea omului este mult prea subțire pentru lumea asta. Așa că ne îngrijim s-o îngroșăm cât mai mult“. Până când ajungem, în cele din urmă, să ne lovim de obiecte și să nici nu mai simțim.

Odată cu faima vin banii, iar odată cu banii vin procesele, însă și accesul la

doctori buni, care sunt foarte utili dacă vrei să rămâi în viață. Știu oameni extrem de bogați ai căror cei mai buni prieteni sunt doctori. Se preocupă să lege asemenea prietenii cu doctorii. Telefonul acela dat în toiul nopții:

— Doctore, nu pot să respir.

Sau:

— Mă doare în piept de nu mai pot.

— Vin imediat, răspunde o voce somnoroasă.

— Nu, nu-i nevoie să vii. Doar zi-mi ce să fac.

— Ce-ar fi să-ți pui unul dintre filmele tale mai vechi? Le ai pe toate înregistrate. Uită-te un pic, pune capul pe pernă și încearcă să adormi. Și în câteva ore vin să văd cum ești.

Abia când mă apropiam de optzeci de ani am ajuns la concluzia că e important să te îngrijești. Am fost operat pe carotidă, iar chirurgul a atins un nerv și nu mi-am mai putut folosi una dintre coardele vocale. A curățat artera, dar coarda vocală a fost paralizată cam un an.

Când ești actor și trăiești de pe urma vocii tale, speri să nu ajungi în situația asta. Teatrul ieșea din discuție. Trebuie să ai vocea puternică. Fără o coardă vocală, ești blocat.

Unul dintre doctorii la care am mers mi-a zis:

— Probabil n-o să-și mai revină. Putem face implant.

— De ce?

Mi-a răspuns, lăsându-se pe spate în scaun și ridicând din sprâncene:

— Păi, frate, trebuie să trăiesc și eu din ceva!

Atunci mi-am zis: Nu vreau să umble nimeni prin gâtul meu și să pună o cursă de șoareci. Hai, pa, doctore! Nu mai vreau operații.

Apoi, peste vreo zece luni, coarda vocală și-a revenit, ca prin minune. Cum s-a întâmplat? Păi, ar susține oamenii de știință, iar eu sunt parțial de acord: începusem să-mi folosesc vocea deja, chiar și așa. Și cred că propriul creier s-a ocupat de treabă, fiindcă mă bazasem pe voce o viață întreagă. În cele din urmă, creierul trebuie să fi spus: Hei, avem nevoie de un pic de ajutor aici.

Nu m-am gândit că dacă îmi folosesc coarda vocală cât e paralizată o să mă fac bine. Nu am asemenea cunoștințe medicale sofisticate. Însă am nevoia intrinsecă de a juca. Mă pregăteam cu un pasaj din Shakespeare pentru un seminar – aveam să interpretez monologul lui Marc Antoniu de la înmormântare, din Iulius Cezar. Lucram cu un compozitor care crea muzica pentru scena respectivă, precum și cu un sunetist care adăuga niște efecte sonore ce lăsau impresia că ne aflăm în mijlocul mulțumii adunate în Roma Antică în anul 44 î.Hr.

De fiecare dată când încheiam discursul acela, îmi pierdeam complet vocea

pentru vreo cinci ore, dar tot nu mă lăsam. Sigur, vocea mea nu mai era cea cu care se obișnuise publicul și nu cred că am reușit tot ce mi-am propus, dar, cumva, vocea mi-a revenit. Cred c-a avut de-a face cu rugăciunile sau creierul, una din două, alege tu varianta care-ți convine.

Tot chinul la care îți supui corpul, toate prostiile pe care le faci când ești tânăr o să te nenorocească la bătrânețe. Asta îmi zicea mereu bunicul. Toate situațiile în care, ca tânăr actor, ziceam:

— Hai, trage-mi un pumn pe bune, n-am nici pe dracu'!

Ei bine, acum plătesc pentru toate astea.

Mă uit la Tom Cruise, care poate să sară peste Empire State Building și nici măcar n-are nevoie de pelerină de supererou. Pur și simplu se duce și o face. Trezește-te, Al, tipul ăla, Tom Cruise, e cu douăzeci de ani mai tânăr decât tine. Acum douăzeci de ani alergam prin Riverside Park, în Manhattan, cu doi copii pe umeri. Dar schimbarea se petrece pe etape: este altceva când schimbi prefixul la șaptezeci, iar după ce împlinești optzeci de ani nimic nu mai e la fel. Și nici lumea nu te va mai privi vreodată la fel.

Cu toate astea, vreau să lucrez în continuare. O să mă opresc când n-o să-mi mai ticăie ceasul. Și, din câte îmi dau seama, încă ticăie. Încă simt nevoia să fac asta. Nu să regizez filme, nici să merg la o mănăstire și să stau pe acolo cu călugării.

Încă n-am ajuns în punctul ăla. Vreau să continui să caut sursa aceea pe care s-o folosesc, personajul pe care să-l joc, scenariul grozav pe care să am norocul să-l găsesc.

Câtă vreme simt asta, cum aș putea să nu perseverez? William Blake spunea că, dacă nătângul ar persevera în prostia lui, într-o bună zi ar ajunge înțelept. Asta mă animă. Apetitul este cel care te pune în mișcare, care te îndeamnă să faci ceea ce îți dorești. Nu e doar sănătatea. Este și apetitul.

La un moment dat, a apărut pe YouTube știrea c-am murit – a fost o senzație înfiorătoare. Pe de altă parte, eu chiar am murit o dată.

Pe la începutul pandemiei, când am avut prima tură de COVID.

Aveam febră mare și eram tot mai deshidratat, așa c-am chemat acasă un asistent să-mi pună niște perfuzii. Tipul care manevra acele și pungile de perfuzie era foarte prietenos. Mi-am zis: Tare simpatic e omul ăsta. Sper să nu uit cum îl cheamă.

În clipa următoare, nu mai eram. Nu mai era nimic.

Pe urmă am deschis ochii și am văzut că-n sufrageria mea erau șase paramedici și doi doctori, toți îmbrăcați în costume de protecție – arătau ca niște astronauți. În fața casei era o ambulanță.

Asistentul meu, Michael, sunase la salvare când tipul care ajuta cu perfuziile îi zisese că nu mai am puls.

Mi-au dat anticorpi monoclonali, steroizi, o mulțime de chestii – toate la mine acasă, fiindcă nici în ruptul capului nu aș fi mers la spital. Mi-am revenit și în câteva zile eram iar pe picioare. Dar chiar cred că în ziua aceea am murit.

Încă mă cutremur când mă gândesc la asta. Acolo ajungem? Nicăieri? Nu ne așteaptă nimic? „Țărmul neștiut de unde nimeni nu s-a întors"[63], cum spunea Hamlet? Ei bine, eu m-am întors și pot să-ți spun că nu e nimic. Totul se termină. Socrate vorbește despre moarte ca fiind asemenea unui somn fără vise. Spune că ar fi fericit dacă asta l-ar aștepta, dar c-ar fi și mai fericit dacă ar exista ceva după, fiindcă ar putea afla atâtea – i-ar fi satisfăcută curiozitatea. Ai dormit vreodată liniștit o noapte întreagă, fără vise? Dacă asta e moartea, mă declar mulțumit, dar zău că mi-aș dori o altă încheiere.

Am adesea o fantezie despre cum mă trezesc în sicriu. Ce zici de asta? Nu-i un vis, e o fantezie. Pot să mă gândesc la ea oricând am chef – deși nu ți-aș recomanda-o. Poate că ăsta e iadul: în locul flăcărilor și al pucioasei și al întâlnirilor cu diverse cunoștințe care sunt și ele cam încinse, ce zici de iadul dintr-un sicriu în care ești închis, singur, fără scăpare? Poate că incinerarea nu-i o idee așa rea. Încă nu m-am hotărât.

Știu că credința mea în spiritul lui Dumnezeu m-a ajutat să trec prin multe, dar trebuie să mărturisesc că găsesc alinare într-un lucru pe care l-a spus Einstein și cu care tind să fiu de acord: „Cred în Dumnezeul lui Spinoza, care se dezvăluie în armonia ordonată a ceea ce există, nu într-un Dumnezeu care se preocupă de soarta și de faptele oamenilor". Se spune că Einstein, când se apropia momentul plecării dincolo, i-ar fi zis unui prieten: „Ne vedem în continuum". Sper că există acest continuum.

Pacea pe care am simțit-o când am plecat de pe lumea asta a fost uluitoare și nespus de simplă. Ești aici, iar în clipa următoare dispari. Și marele avantaj este dacă nu trebuie să suferi. Totul se termină, pur și simplu, fără ca tu să-ți dai măcar seama. Te-ai gândi că ești avertizat cumva, dar nu. Așa se întâmplă și când cineva e împușcat, mutilat sau lovit de mașină.

Mulți oameni care au avut experiențe la limita dintre viață și moarte povestesc c-au văzut un tunel și o lumină la capătul lui. Asta spun c-au văzut. Nu știu, poate că mint ca să li se acorde atenție. Oamenii sunt ciudați. Sau poate că e ceva care are de-a face cu mecanica creierelor noastre.

Dacă e să fac un calcul – până a chemat Michael ambulanța, până au sosit doctorii și și-au pus costumele de astronauți –, trebuie să fi durat mai mult de treizeci de secunde. Probabil că n-am murit, de fapt. Probabil c-am leșinat doar, din cauza tensiunii scăzute, și acum sunt dramatic fiindcă a zis asistentul că nu

aveam puls.

Un lucru devine semnificativ doar fiindcă ți-l amintești sau este semnificativ pentru că, într-un fel, îl lași în urmă? Lași în urmă toate amintirile – lași totul. Dacă ai noroc, poate că le vor păstra ceilalți o vreme, dacă se ține o slujbă de comemorare și toate cele. Dar oamenii trebuie să trăiască, trebuie să-și vadă de viața lor.

Într-o zi, eu n-o să mai fiu, dar poate că vor dăinui câteva dintre filmele în care am avut norocul să joc – poate că asta va conta. Poate că de-asta fac întruna oamenii poze pe telefon. Unii vor să fie ținuți minte. Se cheamă nemurire. Este urma de mână de pe peretele peșterii, amprenta aceea atât de veche: voiau ca noi să știm că au fost aici. Cum am auzit la slujba de comemorare a altcuiva: „Nu-i nevoie să vă fie dor de mine, e suficient să nu mă uitați".

Amerigo Tot, tipul care a jucat rolul bodyguardului meu în Nașul II, era un artist fantastic – era sculptor și îl cunoscuse pe Picasso. Mi-a povestit că, atunci când a mers să-l viziteze, i-a întins mâna, iar Picasso abia dacă i-a strâns-o. L-a privit pe marele artist și i-a spus:

— Maestre, mi-ați strâns mâna așa de slab. Ce se-ntâmplă cu dumneavoastră?

Picasso l-a privit și i-a răspuns simplu:

— Îmi economisesc energia.

Acum înțeleg perfect. Asta-i bătrânețea. Știi de ce trebuia să-și economisească energia? Fiindcă avea nevoie de ea, a folosit-o până în ultima clipă. Nu voia să irosească niciun strop. Ajungea în fața pânzei și hhșșș. O consuma. Când mi-a istorisit Amerigo povestea asta, am priceput ceva din ea. Dar nu aveam cum să și rezonez cu ea, nu la vârsta aceea.

Este ciudat, într-un fel, acum sunt mai faimos ca oricând – un alt gen de faimă, care nu se datorează atât muncii mele, cât oamenilor cu care am legături și filmelor în care am apărut, faptului că locuiesc în Hollywood. Am avut noroc. Am jucat în trei filme la rând care au avut un mare impact, începând cu A fost odată la… Hollywood. N-am fost plătit cu o căruță de bani pentru proiectul acela, dar am lucrat cu Quentin Tarantino, Leo DiCaprio, Brad Pitt și Margot Robbie, iar rolul mi-a plăcut mult. De asta am și acceptat oferta, dar mi-am întrebat avocatul:

— Cum pot să joc în filmul ăsta fără să fiu plătit?

M-a dus cu gândul la proba pe care am dat-o pentru The Indian Wants the Bronx. El mi-a răspuns:

— Joci și gata.

Am avut o scenă de douăzeci și una de pagini cu Leo și am repetat-o împreună. Leo avea un monolog pe care îl juca genial, în care spunea tot ce era de

spus despre industria asta în anul 1969. Dar filmele au ritmul lor, iar din scena respectivă au mai rămas doar două minute după ce s-a înfipt Tarantino în ea. Nu-l învinuiesc. A avut motivele lui s-o scurteze.

Cred că A fost odată la… Hollywood este un film extraordinar. Și simplul fapt că am jucat în el mi-a adus un soi de prestigiu. Apoi a apărut Irlandezul: Asasinul mafiei. Mă căutaseră cu câțiva ani înainte Bob De Niro și Scorsese, îmi spuseseră ce planuri aveau pentru filmul ăsta. Și acceptasem din prima. Apoi, în sfârșit, a apărut scenariul. Am filmat. Am avut un rol colosal. Am fost nominalizat la Oscar, avându-i ca rivali pe Brad Pitt, Joe Pesci, Anthony Hopkins și Tom Hanks. Nu m-a deranjat deloc să pierd în fața tipilor ăstora.

Când am fost nominalizat pentru Irlandezul, am mers cu copiii la ceremonia de decernare a Oscarurilor. Ce poate fi mai frumos de atât? Aveam voie cu un singur invitat lângă mine, așa că fiul meu și fiica cea mare au stat sus, la balcon, comentând între ei evenimentul, în stilul lor amuzant și răutăcios. Îi cunosc foarte bine, când se întâlnesc și se pun pe vorbă, iese spectacol. Ne-au făcut cu mâna de sus. Fiica mea cea mică a savurat fiecare clipă și a fost nespus de fericită să stea lângă mine, în față, printre ceilalți nominalizați.

Și-a văzut actorii și cântăreții preferați, o grămadă de nume pe care nu am reușit să le reține. Atât de emoționată a fost, încât a sărit să-i și îmbrățișeze. N-o să uit niciodată seara aceea. A fost singura dată când m-am simțit bine la Oscaruri.

Dar mă aflam din nou în mediul acela. Eram vizibil. N-a trecut mult și am jucat în Casa Gucci, un film la modă, cu artiști grozavi, ca Adam Driver, Lady Gaga, Jared Leto și dragul meu prieten, Jeremy Irons. Nu s-a bucurat de succesul celorlalte două, dar s-a descurcat bine pe vânzări. În plus, a fost regizat de unul dintre cei mai mari regizori din lume, Ridley Scott, care mi-a plăcut mult, este un om extrem de talentat și a fost distractiv să lucrez cu el.

Acum, că scriu cartea asta, aflu și eu mai multe despre mine. Încep să văd un om care este, într-un cuvânt, anarhic. Charlie îmi zicea că sunt un „sălbatic la locul lui". Acum chiar încep să înțeleg la ce se referea.

Obiectiv vorbind, n-am știut niciodată ce fac. Pur și simplu. Doar am trecut de la un lucru la altul. Nu învăț nimic din ce trăiesc, asta e problema mea. Sau darul meu. Nu învăț.

Sunt primul care ridică mâna și zice: „Nu știu". Cine și-ar dori să se lăfăie în amăgirea că știe totul? Cu ce să mă dau mare? Ce știu eu, ca să stau cu o pipă în mână și să mă lansez în niște expuneri pretențioase? Nu sunt Socrate.

Sunt actor. Cu asta mă ocup, iar din când în când am norocul de a găsi roluri pentru care sunt potrivit și am ocazia să exprim ceva, să fac treabă bună și să

simt că am și creat ceva. Încă mai am șansa s-o fac.

Băiețelul acela, puștiul de paisprezece ani de la High School of Performing Arts, care și-a făcut intrarea furtunoasă în piesa Light Up the Sky, momentele pe care le-am zămislit atunci, fără să fiu conștient, fără să știu măcar că era o formă de exprimare, totul a fost extraordinar.

Apoi, când am jucat în Creditors, de Strindberg, parcă am început să simt relația mea cu lumea. Am simțit o deschidere, am simțit că pot ajunge în alte sfere prin actorie. Prin descoperirea asta – și chiar era o descoperire nemaipomenită –, e un pic mai profund decât pot eu să explic. Încerc să mă exprim cât mai bine, să mă apropii cât mai mult de sentimentul de atunci, fiindcă mi-a schimbat viața. Atât de profund a fost. Am avut o revelație. Nu însemna că sunt vreun mare actor sau ceva. Pur și simplu, am simțit că asta avea să mă țină în viață.

Ultimul Tony pe care l-am câștigat a fost pentru The Basic Training of Pavlo Hummel. A doua zi după ce am primit premiul, am jucat seara pe scenă, iar în public era și Charlie. La finalul spectacolului, m-am văzut cu el și l-am întrebat:

— Ei, Charl, cum ți s-a părut?

— Uau, ai jucat ca un adevărat câștigător de Tony.

M-au durut cumplit cuvintele astea. Sugera că n-am jucat personajul, ci câștigarea premiului, ceea ce era cam același lucru cu a mă da mare. M-am simțit exact ca atunci când eram copil și îi spusesem bunicului meu că pârâsem un coleg care nu fusese cuminte, iar bunicul îmi spusese:

— Deci ești turnător, ai?

În ziua de azi poți să câștigi o cârcă de bani ținând cursuri de actorie online de tip masterclass. Nici nu m-am apropiat de o asemenea idee, fiindcă nu știu ce i-aș putea spune unui actor ca să-l ajut – pentru mine, actoria este un lucru foarte personal, la fel ca atâtea altele din viața asta. Dacă ar fi musai, i-aș sugera doar să repete rolul iar și iar, la nesfârșit, până când ajunge, cumva, în el. În mod ideal va ajunge, dar, dacă e să fiu cu totul sincer, de cele mai multe ori nu se va întâmpla. Aș mai pomeni și o idee care sună simplu, dar care este adevărată: crede în povestea pe care o spui, ca și cum s-ar întâmpla în realitate. În încheiere, rezonez cu inscripția de pe piatra funerară a bătrânului Charles Bukowski: „Nu încerca". Chiar cred că înțeleg ce a vrut să spună.

---

63 Hamlet, de William Shakespeare, actul III, scena 1, în traducerea lui Ion Vinea.

14

CE TRIUMF?! SUPRAVIEȚUIREA E TOTUL

Prin anii 1990 am fost invitat la un eveniment important, ceremonia de acordare a premiilor pentru Directors Guild, și am fost rugat să țin un discurs despre Francis Ford Coppola. Eram, deci, într-o sală grandioasă, cu tavan înalt și decorațiuni sofisticate, și am văzut un bărbat de vârsta mea care era chelner sau picolo. Împingea un cărucior plin cu farfurii și era în uniformă, un fel de mini-smoching obligatoriu pentru jobul acela. Nu știam exact dacă era picolo sau chelner, dar știam cum îl cheamă: era un vechi prieten din South Bronx, pe nume Marty-P. Și, imediat ce i-am zărit chipul, mi-am amintit când îl văzusem ultima oară. Trecuseră mai bine de patruzeci de ani – aveam vreo unsprezece sau doisprezece ani și priveam același chip, numai că mai tânăr și înspăimântat, în timp ce urlam la el:

— Sari! Sari! Hai odată, tre' s-o ștergem!

Se pregătea să sară de pe acoperișul vitrinei unui magazin, ca să nu ne prindă polițaii.

Eu, Marty-P și restul găștii ne făceam veacul pe acoperișul vitrinei. Acoperișurile astea erau relativ aproape de trotuar, mult mai joase decât blocurile, și ajungeam mai ușor pe ele. Ne plăcea libertatea pe care o aveam acolo, deasupra, și ne adunam sus ca porumbeii, mai fumam ceva, mai beam ceva. Însă Charlie tocmai aruncase un balon cu apă mare cât un sac de cartofi. Aterizase pe capota unei mașini de poliție care trecea pe stradă – fleeeoșșc –, iar acum trebuia să coborâm cât mai repede de pe acoperiș ca să fugim de polițiști. Lui Marty-P îi era cam teamă să facă saltul, iar eu țipam la el să se arunce odată, ceea ce a și făcut, în cele din urmă. Odată ce am ajuns pe prima alee, ne-am făcut nevăzuți – nu aveau nicio șansă să ne găsească.

Iată-ne acum, deci, fixându-ne cu privirea în sala asta elegantă, doi pușți din cartier. Ajunseserăm în locuri diferite în viață, eu eram un actor faimos, iar el era picolo, dar asta nu a schimbat felul în care ne priveam și nici nu avea de ce să-l schimbe. Nu era Cliffy, sau Bruce, sau Petey, dar a stârnit multe amintiri în sufletul meu.

Astăzi mă simt tot mai absorbit de perioada aceea din viață, nu mă pot abține să nu revin la vremea copilăriei. Nu mi-am imaginat niciodată că voi zăbovi atât de mult cu gândul asupra întâmplărilor de atunci, și cu atât mai puțin că le voi înzestra cu atâta energie pozitivă.

Spre exemplu, la un moment dat, cândva prin anii '70, stăteam de vorbă cu Lee Strasberg în minunatul lui apartament de pe Central Park West, unde duminica ne punea o înregistrare a unei repetiții a lui Toscanini sau pe Sarah Bernhardt cântând Fedra, ori prima înregistrare a lui Caruso, din 1907. Într-o asemenea seară, din senin, Lee mi-a zis:

— M-am tot gândit în ultima vreme la cartierul în care am copilărit, jos, sub

Podul Manhattan din Lower East Side. Ai vrea să mergem odată acolo împreună?

— Sigur. Când vrei tu.

Nu am mers. Lee a murit înainte să apucăm să facem drumul acela. Acum am și eu sentimentul că mă cheamă ceva pe vechiul meu teritoriu, în South Bronx.

E o senzație tare ciudată pe care începi s-o ai când ajungi la o vârstă: amintirile îți apar brusc în fața ochilor, fără să-ți ceară voie. De curând, chiar am fost tentat să merg în cartierul copilăriei mele, dar până la urmă mi-am spus: N-a mai rămas din el nimic care să semene cu locul în care am crescut. Lumea despre care vorbesc eu nu va mai exista niciodată.

Tot ce a rămas din locul acela, din era aceea și din atmosfera de atunci sunt amintirile. Poate că de-asta am scris o carte. Vreau să mă întorc acasă. Amintirile mă poartă mereu spre un loc în care eram bucuros să trăiesc. Privesc în urmă, spre viața de atunci, și-mi dau seama cât de norocos eram. În viața aceea existau satisfacții. Exista speranță. Mă întorc cu gândul pe străzile din Bronx, așa cum erau în copilărie, și mă uit la magazine, mă uit la oameni. Văd băieții alături de care am crescut, îi privesc cățărându-se pe bârnele care ieșeau din podul de pe 174th Street, deasupra râului Bronx. Stăteam pe bârnele alea, bălăngănindu-ne picioarele deasupra intrării pe pod, în timp ce șoferii din mașinile care treceau pe sub noi se uitau în sus și probabil se gândeau că suntem cretini. N-ai idee cât de periculos era. Tot acolo mă ducea mama când aveam tuse convulsivă, îi zisese cineva că-mi prieste să stau aproape de apă. Cred că recomandarea asta se referea mai curând la ocean, dar noi aveam la dispoziție doar Bronxul.

Mă văd sortând fructele la o băcănie de la intersecția dintre Bryant Avenue și 174th. Aveam vreo doisprezece sau treisprezece ani și mergeam la școală, dar mama nu lucra în perioada aceea, așa că în weekenduri trebuia să dau și eu o mână de ajutor, să aduc niște bani în casă. Cliffy și ceilalți băieți treceau pe lângă băcănie în drum spre Olandeze sau porniți în cine știe ce aventură, începeau să fluiere și să strige:

— Auzi, Sonny Boy?! Aruncă-ne și nouă un măr! Ce faci acolo, frate? Hai cu noi!

Tipul care avea băcănia îi vedea, îi auzea strigând. Nu îi plăceau copiii cu care eram prieten. Într-o zi m-a luat deoparte și mi-a zis:

— Vreau să stăm un pic de vorbă.

A tras o lădiță în care se transportau fructele, a luat un creion mare și a început să-mi deseneze ceva. Era ca o hartă, un drum care se despărțea în două direcții. În timp ce mă uitam la desen, mi-a spus:

— Uite, asta e viața. Și aici, unde se desparte, ai drumul ăsta, iar dincolo ai drumul ălălalt.

A subliniat „ălălalt“ cu un ton sumbru.

— Văd c-ai cam pornit-o în partea aia. Să știi că e un drum greșit.

Parcă se transformase într-un personaj jucat de Pat O'Brien în vreun film din anii 1930, un preot plictisitor care îi spune lui James Cagney să-și bage mințile în cap, că altfel ajunge pe scaunul electric. Nu voiam decât să-i îndes un măr în gură și să mă întorc la separatul salatei de castraveți. Era un om foarte muncitor și avea intenții bune, dar se apucase să-mi spună mie cum să trăiesc, iar eu aveam doisprezece ani și jumătate. De-abia aștept să se termine ziua de muncă. Mă uit la ceas, să se facă odată ora la care să pot pleca, ca să mă întâlnesc cu tovarășii pe care tu îi respingi, afară, unde sunt viața, și distracția, și – ghici ce? – un afurisit de viitor. N-am de gând să mor cu un fruct mucegăit în mână, în timp ce îmi ții predici despre cât de frumoasă o să fie viața dacă fac cum zici tu. Ia mai du-te-n mă-ta, cu tot cu lada ta de ananași, frate! Evident, nu i-am trântit toate astea în față; doar am dat din cap în semn de OK, cum fac copiii, dar asta am gândit și pe urmă am renunțat la job, am ieșit iar pe străzi cu prietenii mei neisprăviți.

Mă gândesc la trecut și nu reușesc să găsesc nimic care să explice în vreun fel cum am ajuns aici, la viața pe care o trăiesc azi. Trebuie să fi fost noroc. Câte puțin pe ici, pe dincolo. Bunica mea zicea uneori, din senin: „Sonny Boy e un băiețel norocos", iar bunicul meu zicea „Băiatul ăsta are personalitate". Astea sunt lucrurile pe care le ții minte toată viața.

Știam că n-o să rămân într-o băcănie de pe Bryant Avenue sau la vreo altă slujbă pe care am avut-o de-a lungul anilor ca să mai fac un ban. Eram mereu cu ochii pe sus, la trenul El, care mă fermeca de fiecare dată. Trenuri care merg prin cer, Doamne, ce invenție! Când ești în față, în primul vagon, lângă cabina conductorului, și stai chiar la geam, vezi totul. Ești sus de tot, în aer, deasupra tuturor, te uiți în jos spre străzile și spre pâlcurile de oameni de sub tine. Devii una cu trenul și, în timp ce ieși din tunel, vezi cerul și pământul, vezi cartierul South Bronx întins în fața ta ca un steag imens. Zbori. Mă gândeam uneori: Stai, unde suntem? Ah, uite blocurile noastre. Și frânghiile de rufe – n-o să uit niciodată frânghiile de rufe. Copiii care alergau de colo-colo. Li se auzeau țipetele de bucurie și ecoul. Știam că mă întorc în orașul meu și eram copleșit de amintiri. Îl priveam așa cum privești un prieten vechi, pe care l-ai iubit – e un loc în care mă simțeam acasă, dar de care m-am distanțat, iar acum nu-l mai recunosc ca pe vremuri.

Când ești tânăr, nu prea te interesează amintirile – vorbești despre ziua de ieri sau de alaltăieri. Trăiești și creezi altele. Eu am o mulțime de amintiri și n-am nevoie de clădiri sau de artifacte care să mi le aducă în gând. Uneori este o imagine, un sunet sau un miros; alteori e suficientă o senzație. Mi-e frig, de exemplu, și dintr-odată am iarăși nouăsprezece sau douăzeci de ani, dârdâi într-o cameră închiriată dintr-un cămin de pe Tenth Avenue, fiindcă până adineauri m-

am plimbat singur pe străzi, prin zăpadă. Camera mea se afla la unul dintre etajele superioare și era minusculă, dar pe fereastră vedeam oamenii de pe stradă, mergeau care-ncotro pe trotuarele înzăpezite, iar imaginea asta făcea camera mai atrăgătoare. Însă aveam paltonul fleașcă, eram ud din cap până-n picioare. Dădusem vreo doi dolari pe el și îl luasem de la un magazin secondhand, de unde îmi cumpăram toate hainele. N-aveam cum să fiu mai ud sau mai obosit de atât, iar hainele la mâna a doua se destrămau pe mine. Radiatorul din cameră o luase razna, umplându-mi patul de condens și nefăcând niciun pic de căldură. Am încercat să mă bag în patul ud, mi-am tras paltonul ud pentru capul ud, iar afară ningea în continuare, zăpada avea să se transforme în curând într-o pânză de gheață, căci se lăsase noaptea și era tot mai frig, carosabilul era alunecos, mașinile se ciocneau și trotuarele se umpleau de zloată. Cumplit de ud, și pe dinăuntru, și pe dinafară, în timp ce gândurile astea își croiau drum în mintea mea, am adormit.

M-am trezit a doua zi – eram viu, dar amețit. Îmi era teribil de frig și tremuram incontrolabil. Mi-am dat seama că am febră. Mi-am dat seama că trebuie să merg la spital. M-am dus la secția Urgențe de la Bellevue și am stat o viață în sala de așteptare a clinicii, o epavă la douăzeci de ani.

Am fost condus într-o sală de consultații, tremuram în continuare, iar asistenta mi-a întins niște pastile și a încercat să-mi explice că trebuie să iau una la patru ore. Făcea gesturi largi, exagerate și vorbea rar.

— Patru. Ore, mi-a zis, ridicând patru degete în dreptul ochilor mei.

Cu cât îmi explica mai clar, cu atât mai bătut în cap eram. Mă gândeam: Oare există o școală unde îi învață să vorbească așa? Îmi imaginam o clinică unde era angajat Marcel Marceau, marele artist de pantomimă, ca să le explice pacienților ce încercau asistentele să le zică. Ea presupusese, probabil, că nu știu engleză, și eu îi cântam în strună. Ăsta era New Yorkul, marele creuzet, iar asistenta era obișnuită cu pacienți veniți de peste tot. Dacă erai sărac, ca mine, la clinica asta mergeai.

Apoi a intrat un doctor și m-a consultat. Mi-a zis:

— Ai un virus în diencefal.

— Un ce? l-am întrebat.

A spus rar:

— Ai. O răceală. La cap.

— O răceală la cap?

M-a privit în tăcere, l-am privit și eu pe el, apoi mi-a zis:

— Bagă-ți capul sub radiator.

— Sub radiator?

— Te-ai gândit vreodată să mergi la ambulatoriul nostru, de aici, de la

Bellevue?

Era un spital de nebuni notoriu.

— Ar trebui să stai de vorbă cu cineva. Ești cam încordat.

M-am gândit: Ce să mai stau de vorbă cu cineva? Eu mor aici!

Nu m-am dus la ambulatoriu, dar am mers la vărul meu, Mark, care locuia într-un apartament din West Bronx, sub stația de El de pe Arlington Avenue. Mark stătea cu iubita lui și au avut amândoi grijă de mine, m-au culcat pe canapeaua lor, unde am zăcut cu febră de 40 de grade. Am rămas la ei câteva zile, până m-am pus pe picioare. Nu știu de ce nu m-am dus la bunica. Presupun că am mers la vărul meu fiindcă stătea mai aproape de Manhattan. Îl iubesc pe Mark ca pe un frate.

Pare că am mereu nevoie de cineva care să-mi poarte de grijă. Mulți ani mai târziu, în perioada în care lucram la American Buffalo a lui David Mamet, pe Coasta de Est, marea actriță Elizabeth Taylor juca și ea într-un spectacol pe Broadway și ne-am împrietenit la cataramă. Petreceam mult timp împreună, ne bucuram unul de prezența celuilalt. Era o actriță extraordinară și avea o inimă nespus de bună. I-am prezentat câțiva dintre oamenii din viața mea, ca Jim Bulleit și Jimmy Hayden. Puteam să stăm de vorbă despre orice. O întrebam mereu ce mai face Richard Burton, cu care fusese căsătorită de două ori și care era actorul meu preferat, alături de Marlon; uneori îmi povestea, alteori îmi ignora întrebările. Era o persoană obișnuită și o comoară de om.

Odată am ieșit la cină în trei, eu, ea și Jimmy Hayden, la un restaurant elegant. Știam că Jimmy e topit după ea. Bodyguardul lui Elizabeth se însurase cu câteva săptămâni înainte și merseserăm toți la nunta lui. Jimmy se străduise toată seara să se apropie de ea, dansa și făcea pe grozavul. Era un crai. Acum, în restaurantul acesta elegant, mă uitam la inelul cu diamant uriaș pe care îl purta Elizabeth pe degetul mijlociu, iar ea se uita țintă la bandana pe care o aveam eu pe cap. Până la urmă, mi-a zis:

— Al, poți să-ți dai jos chestia aia de pe frunte, te rog?

Eu i-am întors-o, în stilul clasic din South Bronx:

— Când o să-ți dai și tu jos cataroiul ăla de-ți lucește pe deget. Nici nu mai văd bine de el.

Am râs amândoi, eu mi-am scos bandana, însă ea nu s-a atins de inel.

Pe la începutul anilor 2000, am vizitat-o în LA, avea o casă nemaipomenit de frumoasă. Mă uitam pe pereții decorați cu tablourile lui Renoir, Matisse și Picasso și îmi spuneam: Ce grozav trebuie să fie să trăiești aici. Imaginează-ți cum ar fi ca în fiecare zi, când te trezești, să vezi asemenea creații, să simți o asemenea inspirație. Când era în New York, venea la casa mea de la țară și îi făceam spaghetti. Mi-a povestit o prietenă că s-a întâlnit cu Elizabeth Taylor în

LA și c-a întrebat-o de mine.

— Ce mai face Al? E bine? Zicea că trebuie să găsească pe cineva să-i dea o mână de ajutor.

Prietena mea i-a răspuns:

— Cred c-a găsit. Am impresia c-a angajat pe cineva.

— Bun, a răspuns Elizabeth. Băiatul ăla are nevoie de tot ajutorul din lume.

Câtă dreptate avea! Cu mult înainte să am vreun prieten faimos, am găsit oameni care au încercat să mă ajute să-mi găsesc calea.

Mi se pare uluitor că lucrurile astea chiar mi s-au întâmplat, dar n-am cum s-o dovedesc. Nu mai există 34th Street East, cinematograful unde am văzut capodopera Pantofiorii roșii de o sută de ori, cred, pe vremea când lucram acolo ca plasator. Mă simțeam ca o umbră în cinematograful ăla și îmi plăcea la nebunie. Mă îmbrăcaseră în costumul ăla ridicol[64], ceea ce nu-mi convenea deloc, dar măcar puteam să stau pe întuneric și să mă uit cu orele la ecranul uriaș. Cinematografele Rugoff ofereau o experiență de lux, în comparație cu celelalte săli în care rulau filme. De cele mai multe ori, angajau băieți ca plasatori și fete la casierie. Trebuia doar să fii cât de cât arătos ca să te ia plasator, asta era singura cerință. Dacă lucrai doar din când în când, ca mine, te prezentai acolo și făceai ce-ți dădeau ei de făcut. Puteam să le arăt oamenilor unde să se așeze, cu lanterna, și să stau pe margine. Nu sună complicat, dar și de la joburi de genul ăsta eram dat afară în mod regulat.

Pe lângă slujbe mărunte, ca asta, încercam în continuare să joc, mergeam întruna la probe. Odată, a venit și Charlie cu mine la Hudson Playhouse din Greenwich Village, unde fusesem chemat la a doua probă, și nu pentru un spectacol, ci pentru două. Mai dădusem o probă la ei și ambii regizori mă plăcuseră, așa că mă gândeam că măcar unul dintre roluri tot o să-l primesc. Aveam o speranță. Dar până la urmă nu am primit niciunul. Prin asta trec actorii.

Era primăvară, așa că Charlie a stat pe afară și m-a așteptat cât am dat probele. Am ieșit pe ușă, m-a văzut și m-a întrebat:

— Clasic refuz, deci?

Doar am ridicat din umeri și i-am zis că n-am primit niciunul dintre roluri, iar pe urmă am pornit către râul Hudson. Charlie s-a întors spre mine și mi-a zis:

— Al, nu pari prea supărat.

— E pierderea lor.

A părut mulțumit de răspunsul ăsta.

— Ai tupeu, Al.

Probabil că tupeul a venit la pachet cu instinctul de supraviețuire. De unde

altundeva să-l am? Nu poți să-ți cumperi tupeu de la magazin.

Mare nevoie de tupeu aveam și pe vremuri, când mă trimitea mama la magazin să-i cumpăr tampoane Kotex. Pe vremea aceea mi se păreau mai mari. Țin minte că m-am dus la drogherie când aveam vreo zece sau unsprezece ani și mai erau oameni în fața mea. Tipul de acolo mă tot văzuse intrând și ieșind, așa că m-a întrebat:

— Ce vrei?

Foarte calm și încet, i-am răspuns:

— Știți, din când în când mă apucă niște toane. Și uneori, nu știu de ce, simt așa, niște durere, și când mă uit acolo, jos, e sânge. Înțeleg că trebuie să iau niște Kotex.

Mi-a aruncat o privire dușmănoasă și mi-a zis:

— Ia, hai, valea! Nu-mi trebuie șmecheri d-ăștia pe-aici.

Mă gândisem c-o să ne amuzăm împreună, ca între bărbați. Dar el nu era bărbat, ci farmacist, iar eu eram un puști de unsprezece ani care făcea pe deșteptul. Măcar am luat, până la urmă, și pachetul de Kotex.

Când lucram ca plasator, hotărâsem că e cazul să-mi recomand prietenii pentru diverse joburi. Până și lui Charlie i-am găsit o slujbă de plasator, și nu oriunde, ci la Carnegie Hall. Ne ajunseserăm. Bine, e drept că eram tot un plasator amărât, dar era vorba despre Carnegie Hall, totuși. Țin minte că făcusem o pasiune pentru o tipă care lucra acolo, o lesbiană frumușică. Nu știu pe unde a ajuns în viață, dar îmi plăcea de nu mai puteam, iar ea nu era absolut deloc interesată de mine. Iată-l, deci, pe Charlie într-un smoching, dichisit ca un maestru de ceremonii – ar fi putut la fel de bine să fie șef de sală într-un restaurant sau să înmâneze premiile Oscar pe scenă. Omul era maiestuos. A lucrat o zi acolo, pe urmă mi-a zis:

— Cred că-s prea bătrân pentru treaba asta.

Și a plecat.

Eu am încercat să mai rezist. Într-o seară, era un concert de muzică jamaicană, iar eu conduceam oamenii spre locurile lor tocmai sus, la balconul din Carnegie Hall. Evident că-i așezam pe toți pe rândurile greșite. N-am înțeles niciodată de ce contează în ce rând stai când mergi la film, la concert sau la teatru. Ești în sală, o să auzi și o să vezi. Ce înseamnă câțiva centimetri mai în față sau mai în spate? Încăperea e oricum construită pe plan înclinat. Dacă vrei să și calculezi, ești la câțiva centimetri distanță de rândul din fața ta. Într-un fel, cele mai bune locuri sunt cele din ultimul rând.

Așa că m-am gândit să merg pe principiul primul venit, primul servit. Dar eram la Carnegie Hall și oamenii ăștia aveau bilete. Asta era toată ideea. Aveau bilete și dăduseră bani pe ele, iar pe bilete erau scrise rândul și locul. Și au

început să cârâie. N-a durat mult și au început și să se pocnească. Mi-am zis: Uau, ce am declanșat aici? Declanșasem propriul sfârșit și o mică revoltă, fiindcă m-au dat afară pe loc. Și chiar voiam să văd concertul ăla jamaican.

Am plecat, am ieșit să rătăcesc iar pe străzi, în căutarea altui job de plasator. În momentul acela știam deja ce-mi doream să fiu, plasator – nu, nu, actor. Ai fi crezut c-o să mă demoralizeze faptul că fusesem dat afară de atâtea ori. Sau c-o să fiu neliniștit, îngrijorat că n-o să-mi găsesc imediat altă slujbă. Dar eu aveam mereu certitudinea c-o să apară ceva – slujbele nu erau decât un mod de a face rost de bani pentru mâncare, iar de găsit, sigur îmi găseam ceva în timp ce îmi urmam în continuare vocația. Iar New Yorkul m-a ajutat de atâtea ori să-mi țin visul în viață.

Despre perioada recentă nu am asemenea amintiri. Nu-mi aduc aminte nimic cu atâta însuflețire, și asta nu fiindcă aș suferi de vreun fel de demență. Da, încă trăiesc, dar într-un mediu mult mai previzibil. Îi mulțumesc lui Dumnezeu pentru copiii mei – îi iubesc enorm, după cum ți-ai dat deja seama, și mă bucur că au vieților lor. Actorii au și ei viața lor. De-asta, pentru mine, munca a fost întotdeauna viața – ceva ce deschide ușa și lasă spiritul liber. O lume pe care o pot vizita, unde imaginația e mereu efervescentă și unde viața devine din nou ce a fost odată: descoperire, desfătare, extaz.

De ce îmi amintesc lucrurile astea în culorii atât de vii? Nu e ca și cum nu am sentimente contradictorii în legătură cu perioada aceea din viața mea. Am fost adesea singur, perioade lungi de timp. Sigur că-i aveam pe Charlie și Penny și pe fetița lor, dar în rest duceam o viață singuratică. Charlie îmi zicea „Pinul Singuratic“[65]. Mă plimbam noaptea prin oraș, recitam monologuri din O'Neill și din Shakespeare pe străzile tăcute, scăldate în întuneric, de cele mai multe ori în spatele vreunui depozit. New Yorkul îmi oferea nopțile răcoroase și darul străzilor pustii pe care puteam să repet. Public îmi erau stelele, și clădirile, și mașinile parcate pe-aproape. Dacă ar fi trecut cineva pe acolo, probabil s-ar fi gândit că sunt nebun; dacă ar fi trecut hingherii, m-ar fi prins cu o plasă, ca pe un câine vagabond. Apoi ajungeam acasă, în cămăruța mea de undeva din stratosfera insulei Manhattan, singur din nou, și mă gândeam ce avea să-mi aducă ziua următoare. Întotdeauna aducea ceva. Poate o întâlnire cu cineva interesant, alt post de plasator sau o expediție până în Washington Square, unde Charlie și cu mine ne așezam și ne beam cafeaua Chock full o'Nuts pe o bancă din parc, în toiul iernii. Poate că aveam să mă culc seara pe scena de la Actors Gallery, cum am făcut când jucam în Creditors, iar Charlie putea să vină a doua zi dimineață și să mă găsească deja acolo. Era în regulă. Totul era în regulă.

E o vorbă: „Nu poți să privești în urmă“. Ei bine, eu privesc în urmă și-mi

place la nebunie. Mă bucură ce văd. Mă bucur c-am existat. Mă uit la bebelușul ăsta, la fiul meu Roman, care a sosit de curând în viața mea, și-mi spun: Uau, ești minunat. Îmi vine să chicotesc de câte ori îl privesc. Când avea vreo trei sau patru săptămâni, mă întrebam ce știe el despre viață. Stă și atât. Nu a fost atins de influența nimănui. Doar există. Așadar, are tot ce-i trebuie. E ca un mic Buddha. Schimbarea la față durează ceva. De unde o fi venind masca pe care ne-o punem cu toții pe chip, în cele din urmă? Poate că se naște din toate clișeele cu care ne bombardează oamenii încă din copilărie, din iluzii și din dezamăgiri, din înșurubatul și deșurubatul becurilor. Fii băiat bun, fii fetiță cuminte. Și chiar vezi lucrul ăsta într-un bebeluș. Nu e doar o ființă umană micuță – este o pânză goală, pe care se va picta ceva. Este atât de pur, de viu și de nou. Lumea își va picta propriul chip pe fiecare dintre noi.

L-am văzut alaltăieri, are deja patru luni. Bebelușul ăsta micuț vorbește, dă din gură întruna. Nu mi-a venit să cred cât de mult vorbește. Nu în cuvinte, doar gângureli de copilaș, dar îi tot dă înainte de parcă vrea, într-adevăr, să spună ceva. M-am gândit: Încearcă să-mi vorbească. Îmi povestește despre locul din care a venit. Îmi zice: „Tati, am fost într-un loc minunat. O să mergi și tu acolo curând și o să vezi cât de frumos e. Nu știu să vorbesc, dar am vrut să-ți spun asta. Fiindcă nu mai am mult și o să învăț să rostesc cuvinte, iar atunci n-o să-mi mai amintesc locul acela". Încearcă să mă încurajeze, iar eu vreau să-i mulțumesc pentru că mă asigură că totul o să fie bine. Mersi, puștiule.

Mă întreb cât va înțelege băiețelul meu din toate astea. Când încerc să le explic tinerilor cum a fost să cresc în South Bronx, am senzația că le descriu Londra lui Oliver Twist, ori Grover's Corners, al lui Thornton Wilder, sau orășelul din Texas care apare în Ultimul spectacol cinematografic. Și nici măcar nu descriu, de fapt, Bronxul, cu atât mai puțin New Yorkul; e o lume micuță, provincială, e mica noastră comunitate. Habar n-aveam ce se întâmpla la trei străzi mai încolo, pe Vyse Avenue sau pe Longfellow. Știam ce era pe strada noastră. Era lumea lui Marty-P, care sărea de pe acoperișul vitrinei ca să nu pună polițaii mâna pe el; lumea lui Philly, dacă ți-l mai aduci aminte, care stătea afară tăcut, pe un scaun, cu maică-sa lângă el, fiindcă un bătăuș îl făcuse „rocky"; lumea lui Hymie cel voinic, care a fost trimis la cămin și pe care nu l-a mai văzut nimeni de atunci; sau a lui Steve, căruia cine știe ce i s-a întâmplat la depou; lumea bărbatului ciudat, în costum, care bântuia pe străzi și zicea: „Nu tu omori timpul, timpul te omoară pe tine". N-am încercat să asimilăm personajele astea, să le înțelegem. Erau doar niște prezențe nelipsite pe strada noastră, în orice orășel de provincie sunt destule. Trăiam în Oriunde, SUA.

Sub șinele de El de la White Plains Road, la câteva minute de casă, era un univers întreg. Acolo era frizeria unde mă ducea bunicul meu la tuns când eram

copil și trebuia să-mi pună și o cutie pe scaun, ca să mă sui pe ea, fiindcă eram prea mic. De pe scaunul acela, dacă mă uitam în sus și spre stânga, vedeam cum zboară El-ul, ducând și aducându-i înapoi pe oamenii din cartierul nostru. Chiar peste drum, sub șine, era un restaurant micuț, unde mă ducea mama când mergeam împreună la film, la începutul anilor 1940, pe la patru sau cinci ani. Țin minte și acum căldura din încăperea aceea mică, cu faianța de pe pereți în carouri alb-albastre, cântecele melancolice de pe timpul războiului, care răsunau dinspre radio, și fata frumoasă din spatele tejghelei, cea cu o panglică albă în părul blond și cu fundă albastră la șorț, care mă privea zâmbind larg. La câțiva pași era cinematograful Dover, pe Boston Road, unde mergeam cu mama la film. Pe vremea aceea, mama era totul pentru mine. Nu-mi dau seama cum, dar ea știa întotdeauna când avea să se întâmple ceva.

Cliffy părea să pornească deja în altă direcție încă de când avea cam treisprezece ani – atunci au apărut drogurile în viața lui. Ca să dau un singur exemplu: treceam noi, mai mulți băieți, prin dreptul unui magazin de pantofi din cartier, când, dintr-odată, Cliffy a spart vitrina cu piciorul. Pur și simplu a făcut-o praf și s-a declanșat o panică generală. Noi am luat-o la goană, care încotro, iar Cliffy a înșfăcat o pereche de adidași și a fugit și el. Însă s-a întâmplat ca vizavi să fie o mașină de poliție taman când a spart el vitrina. Nici nu ne-am dezmeticit bine, că fugeam de polițiști, iar Cliffy era chiar în spatele meu, râdea și mă trăgea de tricou, încetinindu-mă și nelăsându-mă să scap. Nu am știut niciodată dacă a făcut-o din cauza exaltării și a energiei sau dacă era drogat. Când ne-a prins din urmă mașina de poliție, Cliffy era pe jos, se tăvălea de râs, iar eu stăteam cu mâinile sus; ne-au dus înapoi la locul faptei.

După tărășenia asta, am început să mă cam întreb în ce m-am băgat. Am dat cu toții de necaz din cauza acelei mici escapade. Din fericire, câțiva vecini din cartier au pus mână de la mână și au strâns bani ca să înlocuiască vitrina spartă de Cliffy. Mi-am spus atunci: Gata, e ultima oară – ăsta e vandalism, e o infracțiune. Era cu totul alt nivel. Era un șoc și situația asta îmi dădea un sentiment foarte neplăcut.

Între timp, tot nu aflasem că în afara cartierului există o lume întreagă. Ziua aceea avea să vină, vreo doi ani mai târziu, odată cu sosirea lui Anton Cehov în orașul nostru. Deocamdată, nu eram conștient că suntem săraci sau că ne lipsește ceva. Ne aveam unii pe alții; „Eram stăpânii lumii“, cum zicea James Cagney în Granița Californiei. Nu ne gândeam că n-avem de niciunele. Nu ne puneam problema.

Eu și prietenii mei aveam lumea întreagă la degetul mic, din punctul nostru de vedere. Cum să nu fie a noastră, când pierdeam vremea la colțul străzii,

încercând să cântăm pe voci? Sau când vorbeam despre fete? Sau când puneam la cale ce să facem diseară ori unde să mergem mâine? Sau când ne entuziasmam dacă Yankees câștigau în Ligă – până la urmă, stadionul era chiar acolo, în Bronx, nu? Sau când încercam să convingem polițistul din cartier să ne facă rost de niște Sneaky Pete, genul de alcool care îți rupe stomacul în două, ca și când ai bea prenadez? Sau când speram să tragem cu urechea la adolescenții mai mari și înțelepți, când stăteau de vorbă despre aventurile lor sexuale misterioase, care ne făceau întotdeauna să ciulim urechile? Nu se făcea educație sexuală în școli, aflam chestiile astea pe stradă, din ce vorbea lumea. Viața era a noastră. Hai să facem ceva! Hai să mergem undeva! Hai să luăm metroul și să ne ducem în centru sau doar să ne plimbăm țanțoși pe aici. Numai să ne ținem departe de vitrine, că are Cliffy o atracție cam violentă pentru ele.

Primăvara târziu sau vara, când apunea soarele, nu mai puteam să jucăm baseball cu bățul. Acesta era momentul în care porneam în căutare de aventuri, de buclucuri. Poate se ținea vreo întrunire a Cercetașilor la o școală și mergeam s-o deranjăm, să facem un pic de scandal și să ne fugărească paznicii pe coridoare. Țâșneam ca din pușcă și intram prin sălile de clasă întunecate, căutând o ascunzătoare. Școlile astea erau mari, aveau două-trei etaje, cu o mulțime de săli de clasă – ni se părea de-a dreptul extravagante. Spune tu dacă există pe lume ceva mai palpitant decât să te fugărească cineva! Acum nu mai alerg, nu mă mai țin picioarele. Dar pe vremea aceea ne mișcam de parcă jucam în ofensivă, ajungeam în salturi aproape de poartă, iar viața ne pasa mingea.

Iată-mă cu prietenii mei, pe terenurile virane de lângă 174th Street, unde sfârșeam întotdeauna la finalul zilei, așteptând ca lumina coborâtă spre apus să se transforme în întuneric. Ne hârjonim, vorbim ce să mai facem, ce mai avem în plan. Prietenii mei vor să merg cu ei în altă parte. Dar nu pot, nu în seara asta. Cliffy, Bruce și Petey sunt gata să pornească, la fel și alți doi băieți, dar pe mine mă cheamă mama. Ferestrele noastre nu dădeau spre strada mare, așa că-i auzeam vocea răsunând de pe acoperișul blocului:

— Hei, Sonnyyyy, vino încoace, că n-ai mâncat! Hai sus, e gata masa.

Glasul mamei cobora de pe acoperiș și reverbera pretutindeni.

Cliffy îmi arunca privirea aia în care se citea un amestec de milă și invidie. Pe el nu-l striga niciodată cineva de pe acoperiș, nici pe Petey, nici pe Bruce, nici pe vreunul dintre ceilalți băieți. Apoi ridica din umeri și zicea ceva de genul: „Dacă tre' să te duci, tre' să te duci", iar băieții o luau din loc și dispăreau în întuneric.

Îmi doream să fiu cu ei, îmi doresc să ne mai fi întâlnit, îmi doresc ca viața să fi continuat așa pentru totdeauna, fiindcă acela era Paradisul. Poate că explicația stă în iubirea pe care o simțeam unii față de alții, în faptul că ne apăram unii pe alții. Dar băieții mei au plecat mult prea devreme de pe lumea asta. Toți au murit

din cauza drogurilor; Bruce a fost găsit într-un motel de pe drumul de lângă parc, zăcea pe podea, lângă o geantă de voiaj.

Când a murit, eu începusem deja să am succes ca actor. Eram la muncă atunci când am primit vestea, așa că m-am pregătit să merg la înmormântare, într-un cimitir sărăcăcios din Bronx. Am ajuns într-o zi friguroasă și înnorată de ianuarie. Acolo, singure pe un deal, nu se mai vedea nimeni pe o distanță de kilometri întregi în jur, erau mama lui Bruce și încă o femeie, poate o prietenă de-ale ei sau poate mătușa lui Bruce; stăteau una lângă alta în picioare și priveau trupul neînsuflețit al prietenului meu, așezat într-o cutie. Am alergat la mama lui, pe care o țineam minte de pe vremuri, când îi aducea micului Bruce o sticluță cu cacao cu lapte, chiar acolo, în fața noastră, în mijlocul străzii. Trebuia să ne oprim din joacă și s-o privim cum îndeplinește ritualul ăsta, spunând:

— Brucey trebuie să-și bea laptele.

Nu ne-am întrebat niciodată de ce trebuia să procedeze așa. Când ai șase sau șapte ani, cred că sunt multe lucruri pe care nu te obosești să le pui sub semnul întrebării. Acum, văzând-o lângă groapa băiatului ei, am strâns-o în brațe. Trecuseră o groază de ani de când n-o mai văzusem, iar ea era, bineînțeles, îndurerată și plângea.

Însă femeia mai în vârstă de lângă mama lui Bruce – poate o mătușă ori o verișoară – a spus câteva cuvinte despre Bruce și a fost nemaipomenit de elocventă. Nu au fost vorbe goale, general valabile; chiar a vorbit despre el și îl vedea atât de clar, încât m-a năucit. Îl cunoșteam pe Bruce, crescuserăm împreună, mi-ar fi sărit în apărare dacă venea cineva să facă pe durul cu mine, îi fusesem regizor în spectacolele de revistă pe care le puneam în scenă prin cafenelele din Greenwich Village în anii '60. Ceea ce spunea femeia asta despre el era adevărul crud și evident. Nu putea veni decât din partea unei persoane suficient de inteligente și de mature încât să înțeleagă viața și să înțeleagă un tip ca Bruce. Credeam că eu îl cunosc și, după doar câteva propoziții, mi-a demonstrat că nu era așa, nu îl cunoșteam atât de profund. Era atâta înțelepciune în cuvintele ei, că m-am cutremurat. Mă fascina.

Petey și Cliffy s-au prăbușit mai violent și mai devreme. Petey avea doar nouăsprezece ani când a murit cu un ac în venă. Nu mă așteptam. Am aflat vestea de la un golan drogat cu care-și făcea veacul și care mi-a zis, rânjind:

— S-a lăcomit, frate. Când te lăcomești, mori.

Și apoi, bineînțeles, mai este Cliffy, care era atât de inteligent și de sensibil, dar viața lui a fost, pur și simplu, curmată. Sunt oameni care mor mai târziu, după ce au realizat ceva și nu mai pot trăi viața pe care o au, dar el s-a dus înainte ca măcăr să fi ajuns acolo. Este sfâșietor, fiindcă ar fi putut face atât de multe – nu merita să fie scos din joc așa. Nici pentru moartea lui nu am fost

pregătit; am aflat de pe stradă, ca la Petey. Tot acul a fost de vină și mi-a părut rău că n-am apucat să-i aduc un omagiu prietenului meu.

Unul dintre poemele lui Charlie parcă vorbește despre ce a însemnat Cliffy pentru mine – Charlie l-a scris despre John, un soldat pe care îl cunoscuse pe vremuri și care fusese ucis de un camarad din armată. M-am gândit că într-o zi o să iau poemul acela, o să schimb numele și o să-l gravez pe piatra de mormânt a lui Cliffy. Poemul se numește „A murit John“:

răul
era ca o pată
prin aerul
în care se căznea.
o zonă
o pârjolire a locurilor
un fum dintr-o frunză
de mătrăgună
prin mahalale
căutarea lui
țintită mereu
la ora înghețului.

pierdută în roua
singuratică
a nașterii și-a morții lui
nocturna lui
fumurie ca cenușa
acum.

pe niciun chip
nu se citește vestea
nimeni nu pleacă fruntea

așadar,
măcar acum
și aici
să spun –
remușcarea lunii
mâhnirea lutului rece:

A murit John.

În poezie este John, dar eu aud mereu Cliffy. Erau mulți tipi ca Cliffy, întotdeauna vor exista oameni ca el – oameni care să înflăcăreze viața, să distrugă totul în viață și, dacă nu ai grijă, să te distrugă și pe tine. Dar l-am iubit. Știu că n-a vrut să facă rău nimănui. Eu am avut norocul de a învăța, de-a lungul vieții, și de a mă îndepărta de soarta pe care a avut-o Cliffy. Dar tot o simt. Simt suferința, simt pierderea imensă, simt totul.

Țin minte când a aruncat aiurea cu piatra aia și a lovit veverița. Nu credea c-o s-o nimerească, dar a izbit-o în plin și apoi s-a aruncat pe jos, rugându-se ca Dumnezeu să-l ierte, plângând în hohote, iar pe urmă i-a făcut bietului animal și înmormântare.

Era un om pe care te puteai bizui la nevoie. Știai mereu că oricare dintre tovarășii tăi și-ar da și viața pentru tine. Cred că așa sunt soldații care stau împreună în tranșee – creează o legătură stranie. Nu că ne-aș compara cu soldații de pe un câmp de luptă, evident, dar am avut și noi parte de pericole și ne-am protejat unii pe alții. Cum m-am gândit când mi-a fost furată mănușa de baseball – dacă ar fi fost băieții cu mine, Bruce, Cliffy sau Petey, nu s-ar fi întâmplat așa ceva. Nu e ceva ce ține de rațiune, e în trup, e în suflet. Nu e superficial, e născut din încredere și iubire, fiindcă lumea era un loc mai bun atunci când eram împreună. Lumea întreagă exista în noi. Trăiam în cel mai adevărat sens al cuvântului, viața era bogăția noastră, viața vibra în noi.

Până acum, nu am avut șansa de a ține un elogiu pentru vreunul dintre prietenii mei, așa că ăsta e un moment bun să mai las o poezie scrisă de Charlie, intitulată „Când o fi să mor".

când o fi să mor
o să mor aici
în blocurile astea
și totuși luna
și o femeie singură
cu mâini reci-albastre
vor întinde cearșafuri albe
spre cerul Iernii

va sosi răsăritul
și siluete fugare
se vor desprinde din cadrul ușilor
ca niște șoapte.

dincolo de alee
păsările își vor întinde umbra
ca o mână de pietriș
aruncată brusc în zid.

și mai mulți oameni vor ieși
pe străzi
vor trece în fugă...
de-a curmezișul...
își vor vedea grăbiți de drum...

capătul unei eșarfe
se va pierde în vânt.

Cât despre ceilalți din mica noastră gașcă, nu pot decât să presupun ce s-a întâmplat cu ei. Uneori mă întreb: Cum de n-am sfârșit și eu așa? Cum de încă sunt aici? Să fie dintr-un noroc? Să fie datorită lui Cehov? Datorită lui Shakespeare? Datorită faptului că l-am întâlnit pe Charlie? Sau datorită bunicului meu, sau mamei, care mă striga de pe acoperiș: „Sonny Boy, n-ai mâncat nimic azi, hai la masă"? Ce ne împinge să mergem mai departe? De unde vine lucrul ăsta, de unde vine supraviețuirea, de fapt? Poate cheia este în amintiri, cum mi-a spus odată marele Charlie Laughton. Avea optzeci și patru de ani, ajunsese paraplegic din cauza sclerozei în plăci și-și putea mișca doar un braț. Și-a dus mâna la inimă și mi-a zis:

— Al, să știi că ești aici. Nu-ți face griji pentru mine. Noaptea am visele, ziua am amintirile, am imaginația. Sunt bine.

Un alt lucru pe care mi l-a spus Charlie spre final a fost:

— Ești un miracol, Al. Ești un miracol.

Câtor oameni li se spune așa ceva în viața asta? Nu l-am crezut, bineînțeles. Dar știam ce vrea să zică. Întreaga mea viață a fost o întâmplare neverosimilă.

Viața asta-i doar un vis, cum spune Shakespeare. Cred că cel mai trist lucru, atunci când mori, este să-ți pierzi amintirile. Amintirile sunt ca aripile: ele te țin în zbor, asemenea unei păsări purtate de vânt. Dacă am noroc, dacă ajung în Rai, poate c-o s-o găsesc acolo pe mama. Nu-mi doresc decât să pot merge la ea, s-o pot privi în ochi și să-i spun:

— Uite, Ma, vezi tot ce-am trăit?

---

64 În original, monkey suit. Se referă la o ținută formală, un smoching, însă în sens peiorativ.

65 Joc de cuvinte. În engleză, Lonesome Pine duce cu gândul atât la imaginea copacului singuratic, cât și la o dorință neîmplinită. Ca verb, to pine are sensul de „a tânji“, „a se ofili de dor“.

Mulțumiri

Bineînțeles, vreau să-i mulțumesc lui Dave Itzkoff pentru dedicarea și pentru energia de care a dat dovadă. Ajutorul esențial și perseverența lui m-au ajutat să ajung în locuri în care n-aș fi pășit niciodată. Îi sunt profund îndatorat. Scott Moyers, editorul nostru, este un tip grozav, de o integritate și o inteligență remarcabile. Ne-a sprijinit neîncetat, în timp ce eu am lucrat în ritmul meu greoi și răzgândindu-mă la tot pasul. Sunt în stare să exasperez pe oricine, dar Scott și Dave s-au implicat cu adevărat și mi-au rămas alături. Aș vrea să le mulțumesc și lui Mollie Glick și Josh Lieberman, de la CAA, ale căror încurajări și a căror hotărâre nestrămutată m-au ajutat să duc cartea la bun sfârșit. Scrisul nu e limba mea maternă – am avut nevoie de mult ajutor și l-am primit, fără îndoială. Țin să-i mulțumesc în mod deosebit lui Michael Quinn, care s-a implicat trup și suflet, aducând o contribuție colosală la această carte și suportându-mi, în același timp, toate ciudățeniile, inclusiv pornirile temperamentale și pe cea de a mă întinde un pic până îmi trece supărarea. Le mulțumesc și prietenilor și familiei mele, care mi-au împărtășit părerile lor cu privire la mai multe capitole pe care le-au citit cu multă generozitate. Mi-au oferit sprijinul de care aveam nevoie ca să pot scrie unele dintre poveștile din carte. Toți oamenii aceștia devotați mi-au fost alături și m-au ținut cu picioarele pe pământ, iar fără contribuția lor nu ar fi existat această carte.

Credite fotografice

Grupaj 1

p. 1: (sus și jos) Prin bunăvoința lui Mark Scarola
p. 2: (sus și jos) Prin bunăvoința lui Mark Scarola
p. 3: (sus) ARCHIVIO GBB/Alamy Stock Photo, (jos) Prin bunăvoința lui Mark Scarola
p. 4: (sus și jos) Prin bunăvoința lui Mark Scarola
p. 5: (sus) Prin bunăvoința lui Mark Scarola, (jos) Departamentul pentru Evidența Persoanelor și Stare Civilă din New York, Arhivele Municipale, Fotografii din Bronx, făcute în anii 1940 în cadrul proiectului Tax Photos[66]
p. 6: (sus și jos) Prin bunăvoința lui Mark Scarola

p. 7: (sus și jos) Prin bunăvoința lui Mark Scarola

p. 8: (sus) [X2010.7.2.5573] Muzeul Orașului New York, (stânga) Prin bunăvoința lui Mark Scarola, (dreapta) Michael E. Avedon
p. 9: (sus și jos) Fred W. McDarrah/MUUS Collection prin intermediul Getty Images

p. 10: (sus) Friedman-Abeles, copyright © NYPL, (jos) Film Publicity Archive/United Archives prin intermediul Getty Images
p. 11: (sus) Steve Schapiro/Corbis prin intermediul Getty Images, (jos) Silver Screen Collection/Getty Images
p. 12: (sus) Imago/Alamy Stock Photo, (jos) Prin bunăvoința Giovanninei Jennifer Bellino
p. 13: (sus) Steve Schapiro/Corbis prin intermediul Getty Images, (jos) Ron Galella/Ron Galella Collection prin intermediul Getty Images

p. 14: (sus) Paramount Pictures/ Prin bunăvoința Getty Images, (stânga) Jack Mitchell/Getty Images, (jos) Photo 12/ Alamy Stock Photos
p. 15: (sus) CBS Photo Archive prin intermediul Getty Images, (jos) Steve Schapiro/Corbis prin intermediul Getty Images
p. 16: (sus) Film Publicity Archive/United Archives prin intermediul Getty Images, (mijloc) Sunset Boulevard/Corbis prin intermediul Getty Images

Grupaj 2

p. 1: (sus) Ron Galella/Ron Galella Collection prin intermediul Getty Images

p. 2: (sus) Donald Cooper/Alamy Stock Photo, (jos) Columbia Pictures/Sunset Boulevard/Corbis prin intermediul Getty Images
p. 3: (sus) Prin bunăvoința Everett Collection, (mijloc și jos) Prin bunăvoința Everett Collection
p. 4: (sus) Jack Buxbaum/J. F. Kennedy Center, (jos) ©Warner Bros./ Prin bunăvoința Everett Collection

p. 5: (sus) Pictorial Press Ltd./Alamy Stock Photo, (jos) Steve Schapiro/Corbis prin intermediul Getty Images
p. 6: (sus, stânga) Ron Galella, Ltd./Ron Galella Collection prin intermediul Getty Images, (sus, dreapta) ©Touchstone/ Courtesy Everett Collection, (jos) Anita și Steve Shevett, copyright © NYPL

p. 7: (sus) New Line Cinema/Sunset Boulevard/Corbis prin intermediul Getty Images, (jos) PictureLux/The Hollywood Archive/Alamy Stock Photo
p. 8: (sus) United Archives GmbH/Alamy Stock Photo, (jos) HAL GARB/AFP prin intermediul Getty Images
p. 9: (sus) Getty Images, (jos) ©Warner Bros./ Prin bunăvoința Everett Collection

p. 10: (sus) Album/Alamy Stock Photo, (jos) Lawrence Schwartzwald/Sygma prin intermediul Getty Images

p. 11: (sus) Christopher Polk/FilmMagic, (jos) Everett Collection Inc./Alamy Stock Photo

p. 12: (sus) Will Ragozzino/Patrick McMullan prin intermediul Getty Images Patrick McMullan, (jos) Copyright © Salome Productions LLC
p. 13: (sus) WENN Rights Ltd./Alamy Stock Photo, (jos) Moviestore Collection Ltd./Alamy Stock Photo
p. 14: (sus) Paulo Grosby, (jos) PictureLux/The Hollywood Archive/Alamy Stock Photo
p. 15: (sus) NurPhoto SRL/Alamy Stock Photo, (jos) Independent Photo Agency Srl/Alamy Stock Photo
p. 16: (sus și jos) Prin bunăvoința autorului

---

66 Între anii 1939 și 1941, administrația fiscală din New York, în colaborare cu Administrația Progresului Lucrărilor Federale, a fotografiat fiecare clădire din cele cinci cartiere ale orașului; inițiativa a profitat de sponsorizarea oferită prin New Deal.

Eu, alături de tata și de mama.
Arăt de parcă aș fi fost răpit.

Blana aia trebuie să fi fost tare comodă.

În mijloc sunt
mama și tata.
Pe ceilalți doi
nu-i cunosc.

Iat-o pe mama. Presupun că de
la ea am moștenit frumusețea.

Eu şi tata.
I se zicea „Ty“
fiindcă semăna
cu Tyrone Power.

Stai liniştit,
nu erau încărcate.

Părinții tatălui meu: bunicul, după care am fost botezat, și bunica mea ca un înger, care mi-a salvat viața.

Părinții mamei: mult iubiții mei, cei care m-au crescut și datorită cărora sunt încă aici.

Mama şi gaşca.
Eu sunt jos, lângă
puştiul cu bretele.

Nr. 1685, Bryant Avenue.
N-ai idee cum escaladam
acoperişurile alea!

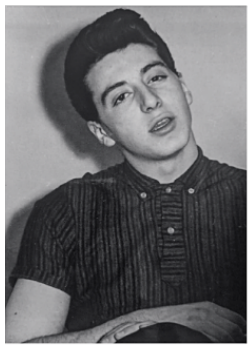
Eu şi vărul meu drag –
ghiceşti care-i care?

Bunica şi cu
mine. De obicei
sunt un pic
mai vesel, dar
nu-mi plac deloc
petrecerile.

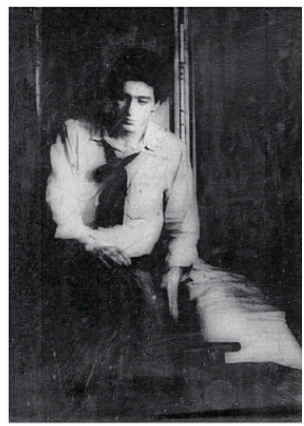
Eu, la Prima Comuniune. Le am pe bunica şi pe mama de-o parte şi de alta, iar eu sunt jos, la mijloc.

Eu şi mama, vărul meu Mark şi mama lui, alături de bunicul nostru.
Se vede că începeam să mă fac din ce în ce mai frumuşel.

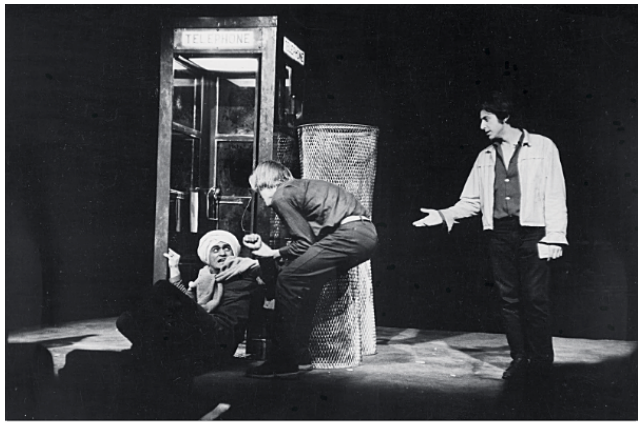
Şcoala unde am primit titlul de
„Cel care are cele mai multe şanse să atingă succesul".



Pe la cincisprezece
ani. Asta e mutra pe
care a salvat-o Cehov.



Un moment pe care
n-o să-l uit niciodată.
Aveam douăzeci şi doi
de ani, eram pe scena
de la Actors Gallery,
în *Creditors*, de August
Strindberg.



The Indian Wants the Bronx, cu John Cazale și Matthew Cowles. Spectacolul care mi-a schimbat viața.

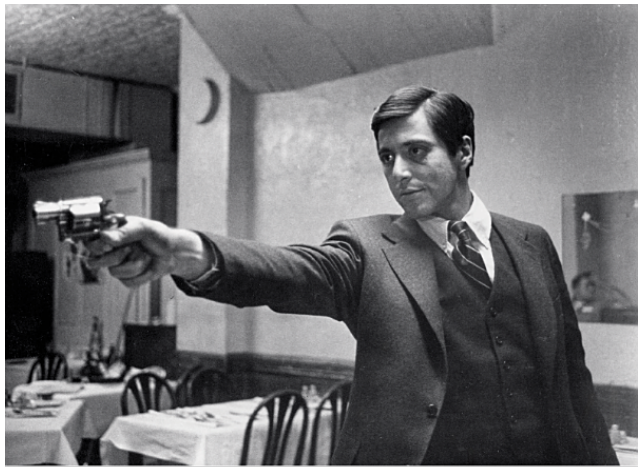
Primul și singurul meu premiu Obie, pentru *The Indian*.
Nu par atât de recunoscător pe cât ar trebui.

Debutul meu pe Broadway, în *Does a Tiger Wear a Necktie? The New York Times* a scris: „Întregul se leagă desăvârșit. Să fie Pacino liantul care ține toate elementele laolaltă?"

Alături de Kitty Winn în *Panic in Needle Park*.
Primul meu rol principal pe ecran – și un film grozav.

Eu și Diane: ne potrivim ca două paie cu un pahar de cola.

Bărbații Corleone din *Nașul*. Familia mea din film, îi iubesc pe toți.



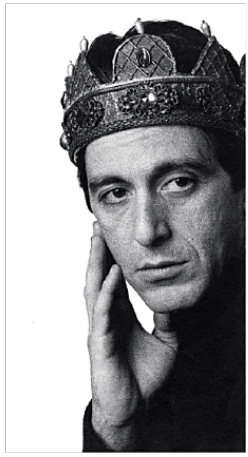
Scena care mi-a salvat rolul din *Naşul*.

Eu clar aveam ceva la bord, sper că pistolul nu.

Cu Francis Ford Coppola și Marlon Brando. Pare că Francis ne zice: „Băieți, trebuie să ne iasă filmul ăsta, dă mâna cu el, Al, e taică-tău!"

La premiera *Naşului*, cu Jill Clayburgh. O poză cu un puștan beat. Jill are douăzeci și cinci de ani și eu arăt de parcă sunt fiu-său.

Acesta pare să fie finalul unei zile de filmare la *Serpico*. Nu-mi vine să cred ce brațe lungi am. Ce or fi pățit picioarele mele?



Richard al III-lea pe Broadway. Măcar poza a ieșit bine. Acum, sincer, arăt ca și când l-am tras pe Shakespeare înapoi cu cincizeci de ani?

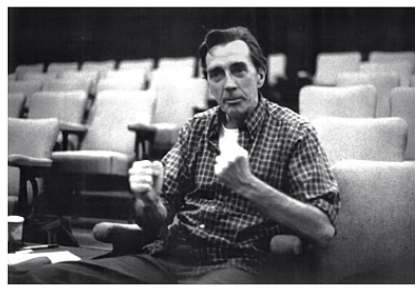
Împreună cu Gene Hackman, în *Sperietoarea*.

Naşul II. John Cazale mi-a fost prieten şi l-am iubit nespus de mult.

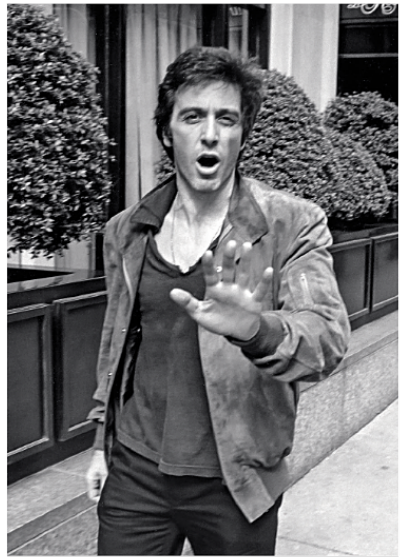
Cu Lee Strasberg. Ce-ar fi să tragi o cămaşă pe tine? Mă faci de râs.

După-amiază de câine. Bănuiesc că așa se îmbracă oamenii când merg să jefuiască o bancă.

Bobby Deerfield, cu Marthe Keller. Știam încă de pe atunci că sunt predestinat să ajung fotomodel.



Prietenul și mentorul meu Charlie Laughton. „Ai făcut treabă bună, Al."



Al, un tip prietenos.

La repetițiile pentru *The Basic Training of Pavlo Hummel*, cu David Wheeler.
Charlie Laughton mi-a fost mereu aproape.

American Buffalo. Degeaba mă rog, tot nu pot să schimb cronicile.

Dreptate pentru toți. Vreau să scap din filmul ăsta!

Latura mai visătoare
a lui Tony Montana.
Întrevăd o speranță.

Cred c-am dat
bine pe ecran
împreună
cu Michelle
Pfeiffer. Foarte
bine aleasă
distribuția.

Scarface. Chiar par pus pe distrugere.

Cu Liz Taylor. O ador! E cea mai dulce persoană din lume.

Revoluția, cu Dexter Fletcher. Un tată și un fiu supraviețuiesc împreună.

Când dragostea ucide, cu Ellen Barkin. Tocmai urmează să fiu refuzat. Ghicești de ce?

În Roma, pentru filmările la *Nașul III*. Nouă ne ardea de râs. Ceilalți trebuiau să muncească.

La premiera *Când dragostea ucide*, cu Diane Keaton. Măcar ea s-a îmbrăcat frumos pentru eveniment.

Dick Tracy. Cineva trebuia s-o învețe pe Madonna să danseze.

Cu Suzanne Bertish în *Salomeea*, la Circle in the Square. Mi-a făcut plăcere să mă costumez așa și, mai ales, să mă dau cu ruj.

Glengarry Glen Ross. Unde e Jack Lemon? De obicei își face apariția.

Dansând tango cu Gabrielle Anwar. Nu-ți face iluzii – ea conducea.

Parfum de femeie. Cred că am o pasiune pentru uniforme. Medaliile însă au fost o exagerare.

În sfârşit, pot să mă las de meseria asta.

În căutarea lui Richard. Ai reușit să prinzi cadrul ăsta?
Nu putem să filmăm din nou scena, trebuie să trecem mai departe.

Cu Bob de Niro în *Obsesia*. Doar masa ne desparte.

În rolul lui Roy Cohn – *Îngeri în America*, capodopera lui Tony Kushner.

În *Donnie Brasco*, alături de Johnny Depp, un fel de Cliffy adult.

Cu Marty Bregman, în 2003. Pacino n-ar exista fără tipul ăsta îmbrăcat la patru ace.

Eu și Jack Kervorkian, al cărui rol l-am jucat în *Doctorul „Moarte"*. Un om la care am ținut enorm și persoana cea mai pro-viață pe care am cunoscut-o.

În *Negustătorul din Veneția*, la Shakespeare in the Park, cu Lily Rabe. Știu că-i greu de crezut, dar Lily este fiica uneia dintre cele mai mari iubiri ale mele.

Wilde Salomé, cu Jessica Chastain. Pe atunci, Jessica era abia la început de drum.

Cu David Mamet.
Întotdeauna încearcă
să-mi ia fața.

Helen Mirren și cu mine în *Phil Spector*.
Mă tot întreabă lumea de ce mi-am dat afară frizerul. Păi, uită-te și tu!

Când văd poza asta,
zău că mă sperii
de mine însumi.

A fost odată la... Hollywood, cu prietenii mei, Leo și Brad. Am impresia că ei cred că sunt altcineva.

Pe covorul roșu pentru *Irlandezul*, cu Bob de Niro și Martin Scorsese. Ni se lua un interviu, oare de ce cântam?

Casa Gucci.
Știi că sunt gaga
după Gaga!

Totul e în regulă. Sunt alături de copiii mei.

Ia te uită cine e gata să apară în prim-plan!

Contents

1. 1
2. 2
3. 3
4. 4
5. 5
6. 6
7. 7
8. 8
9. 9
10. 10
11. 11
12. 12
13. 13
14. 14
15. Mulțumiri
16. Credite fotografice

Landmarks

1. Cover